ESEURI ASUPRA PICTURII CONTEMPORANE

CURENTE ŞI SINTEZE

6

Prezentarea grafică:
IOANA DRAGOMIRESCU

JEAN GRENIER

ESEURI ASUPRA PICTURII CONTEMPORANE

Traducere și prefață de IRINA RUNCAN

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1972



Redactor: ILEANA ȘOLDEA
Tehnoredactor: NICOLAE M. MIHĂILESCU

Apărut 1972 coli de tipar 9,25
C. Z. pentru bibliotecile mari 7.
C. Z. pentru bibliotecile mici 7.7.01

Intreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România.

ARTA — UN NOU SPAŢIU ÎN GÎNDIREA LUI JEAN GRENIER

„De la ireal du-mă la real,
De la întuneric du-mă la lumină,
De la moarte du-mă la nemurire."

Rugăciune hindusă

Orice act de sinteză presupune eliminarea unor cunoştinţe anterior dobîndite. Acestea, ca şi informaţiile, sînt absolut necesare, dar mai necesar este ca, la un moment dat, să le uiţi. Acest lucru presupune un efort; e mult mai greu să renunţi decît să acumulezi, deoarece se impun unele sacrificii. Şi cît de greu este uneori să le faci. . . Aşadar, la ce va trebui să renunţăm din tot ce ştim despre Jean Grenier, pentru a putea să-l prezentăm în acelaşi timp ca gînditor

asupra condiției umane și asupra fenomenului artistic, aria preocupărilor sale strict artistice subsumîndu-se meditației referitoare la existență.

Jean Grenier s-a născut la Paris, în anul 1898, dar, breton după mamă, și-a petrecut copilăria la Saint-Brieuc. În 1917 l-a cunoscut pe Louis Guilloux. Prietenia lor a durat pînă la moartea lui Grenier, care a survenit anul trecut, regretat de toți aceia care l-au prețuit. După bacalaureat, Jean Grenier a venit la Paris pentru studii superioare. În 1922 a fost profesor agregat de filozofie, în 1936 doctor cu o teză despre filozofia lui Jules Lequier. Lunga sa carieră universitară s-a încheiat de curînd; a fost profesor în Alger, la Institutul francez din Neapole, la Facultatea de litere din Lille, la Universitatea din Alexandria și Cairo, și la Sorbona, unde a condus catedra de estetică. Jean Grenier l-a cunoscut pe Albert Camus în Alger (1930), așa cum povestește singur în monografia publicată la Gallimard *(Albert*

Camus, souvenirs) în 1968. A fost profesorul lui de filozofie şi l-a îndrumat în studiile sale superioare de literatură. Acest breton, care tocmai descoperise ţările mediteraneene, descoperea în peisajele şi în soarele lor o adevărată etică. Mediterana, spune el, „face ca adevărul să nu poată fi despărţit de fericire".

Filozof rebel oricărui sistem, aşa cum o dovedeşte în *Essai sur l'Esprit d'ortodoxie* (1938), Grenier construieşte o filozofie a existenţei şi a libertăţii, sau, mai simplu, a meditaţiei asupra vieţii căreia îi place adeseori să-şi afle izvorul în faptele cele mai familiare: *Sur la mort d'un chien*, *La vie quotidienne*.

Printre scritorii lui preferaţi se numără Dostoievski, Tolstoi, Rousseau, Nietzsche, Senancour, Paulhan, Camus, Borès, Braque etc. A publicat *Opere complete* ale filozofului Jules Lecquier şi a tradus operele principale ale filozofului sceptic grec Sextus Empiricus, care a fost unul din inspiratorii lui Montaigne. În anul 1968 a primit Marele Premiu Naţional pentru Literatură.

A început să scrie despre artă din momentul cînd Albert Camus l-a rugat în 1944 să viziteze unele ateliere de pictură şi să scrie în *Combat* despre artişti şi arta lor. Apoi a colaborat la revistele *Express*, *L'Oeil*, *XX-ème siècle*, *Preuves* (unde a avut o rubrică permanentă). Mai tîrziu, în 1959, a publicat prezentul volum de eseuri referitoare la cîţiva mari pictori contemporani şi la unele probleme care îi interesează pe amatorii de artă. Jean Grenier nu emite aici judecăţi, el se mulţumeşte să schiţeze portretul artiştilor, să analizeze o dată cu ei opera lor şi să facă consideraţii personale. Recent, în 1970, a publicat interesantul volum *L'art et ses problèmes*, iniţiere în cele mai importante probleme ale artei, realizată prin expunerea elementelor constitutive ale acestor probleme.

Trupul suferă. Deasupra lui domneşte sufletul. Pateticul este dominat de o anumită seninătate. Iată pe scurt ceea ce au căutat grecii. Trupul suferă. Sufletul, de asemenea. Dea-

supra lor se întinde împărăţia spiritului. Deznădejdea e înfrîntă de înţelepciune. Iată mai pe larg izbînda lui Grenier: „*Pour ma part, je suis tellement convaincu de la précarité, en même temps que de l'infinie valeur de l'existence, que je cherche à relier chacun des instants qui s'écoulent avec quelque chose qui n'est pas de même nature qu'eux, et qui pourtant les accompagne comme la fondamentale accompagne les harmoniques. Si je regarde ma montre à cette minute précise, et il est sept heures qurante, je vois bien ma situation á l'extrémité de l'aiguille et que je me trouve par exemple dans une salle commune avec des inconnus, dans l'attitude du patient, et en cela je souffre. Mais à la même seconde, je me transporte en esprit dans un centre idéal, plus fixe que celui de la montre qui, lui, semble entraîné par le mouvement des aiguilles, et parvenu à ce centre, je puis dire: oui, malgré tout, je suis heureux! Mon bonheur ne dépend ni de la minute précédente ni de la minute suivante, il est entier comme un regard,*

quelle que soit la couleur des yeux, un acte, quel que soit le nombre des gestes. (C'est dire que je n'ai pas le sens de l'histoire.) Mais ce bonheur dont je parle est réservé à quelques-uns dont personne n'a à être jaloux puisque c'est un bonheur fait d'acceptation totale et inconditionnée"[1].

Dar a accepta, ceea ce la prima vedere pare uşor, este în realitate unul din lucrurile cele mai dificile, deoarece suprimă speranţa, iar acela care îndeplineşte acest act de nonsperanţă renunţă să perpetueze di-

[1] *A propos de l'humain*, Gallimard, Paris, 1955, pp. 16—17: „În ceea ce mă priveşte, sînt atît de convins de caracterul precar şi în acelaşi timp de nesfîrşita valoare a existenţei, încît caut să leg fiecare din clipele care se scurg de ceva care este de altă natură decît ele, şi care totuşi le însoţeşte aşa cum sunetul fundamental însoţeşte armoniile. Dacă mă uit chiar acuma la ceas, şi este şapte şi patruzeci, văd care este situaţia mea la extremitatea acului şi că mă aflu bunăoară într-o sală publică plină de necunoscuţi, ca pacient, şi sufăr din cauza asta. Dar în aceeaşi secundă mă transpun mental într-un centru ideal, mai fix decît acela al ceasului care pare pus în mişcare de rotirea acelor, şi o dată ajuns în acest centru pot spune: da, în ciuda a toate, sînt fericit! Fericirea mea nu depinde nici de clipa trecută, nici de clipa viitoare, ea este întreagă ca o privire, oricare ar fi culoarea ochilor, ca un act, oricare ar fi numărul gesturilor.
(Înseamnă că n-am simţul istoriei.) Dar această fericire despre care vorbesc este rezervată unora pe care nimeni nu are de ce să fie invidios, căci este o fericire făcută din acceptare totală şi necondiţionată. (N.tr)

vorțul ce determină ființa să devină mereu altceva.

Acceptarea totală şi necondiționată este în cazul lui Grenier expresia unui adevăr simplu — la care ajungem însă, ca la toate marile adevăruri, întotdeauna simple, foarte tîrziu şi cu prețul unor suferințe greu de exprimat — și anume că binele și răul sînt nume schimbătoare ale aceleiași realități. Dacă acceptăm să trăim în fiecare zi, atunci să lăsăm umbra să întunece lumina, căci a înlătura una înseamnă a înlătura şi pe cealaltă. Cu alte cuvinte, existența nu poate fi lipsită de suferință, așa cum nu poate fi lipsită nici de bucurie. Neînțeleptul va încerca întotdeauna să îndepărteze suferința, fără să-şi dea seamă că o dată cu ea va îndepărta şi bucuria care o însoțește. Înțeleptul care vede binele și răul înlănțuite ca vița de vie şi măslinul, nu suferă. Ştie că din bezna răului va ieşi lumina binelui şi invers. Seninătatea pe care o va dobîndi astfel nu va semăna cu fericirea propriu-zisă (fericirea fiind contrariul nefericirii); va

fi altceva, poate o stare neomenească. Ea își găsește un corespondent în starea pe care o procură contemplarea naturii. E suficient uneori, cînd întreaga-ţi fiinţă este sfîşiată de gheara deznădejdii, să-ţi odihneşti privirea pe luciul mării, pentru ca nesfîrşirea ei, cînd verde, cînd albastră, cînd încercănată de unde vîneţii, să-ţi micşoreze durerea, apoi s-o şteargă complet, ca valul urmele de pe nisip. Şi atunci te cufunzi într-o lumină blîndă, de miere. Zîmbeşti uşor. Totul reîncepe ca în prima zi a omenirii. Grenier înclină să creadă însă că starea neomenească de care am vorbit îşi găseşte mai curînd un corespondent în starea provocată de studiul matematicii. „*Les figures et les nombres n'ont pas de visage; ils symbolisent avec autant de facilité les chutes et les apothéoses, ils conspirent avec l'ensemble de l'univers. Une paix vraiment divine s'exhale du calcul, alors que l'apaisement de la nature n'est que passager et encore humain.*"[1]

[1] *L'existence malheureuse*, Gallimard, Paris, 1957, p. 27.

Dincolo de contemplarea naturii şi de studiul matematicii, Grenier aminteşte de moartea filozofică, pe care Plotin o deosebeşte de moartea naturală şi care reprezintă scopul hindusului. În acest caz acţiunea nu are importanţă, doar orientarea spiritului contează. Un ataş cu realitatea a dispărut, altul este pe cale de a se stabili cu cealaltă lume. Să ne închipuim acest dezgust progresiv pentru ceea ce se numeşte lume, apoi suprimarea cuplului etern reprezentat de viaţă şi moarte, şi, în sfîrşit, revelaţia. Imaginea pe care ne-o oferă India despre viaţa şi spiritul nostru e o clipă în fuga timpului, un punct în imensitatea spaţiului. Nimic în această imagine care să nu fie strict metafizic şi să nu renunţe la ordinea (echilibrul) grecesc. Imaginea pe care ne-o oferă în schimb Grenier — ecou ce aparţinuse cîndva Greciei antice — este în primul rînd un imn închinat frumuseţii, fără a uita însă partea ei de întuneric, echilibrînd astfel lumina prin umbra ei.

După cum am văzut, binele şi răul sînt două expresii ale necesităţii. Aceeaşi întrepătrundere există în drept, ca şi în fapt, progresul nu se poate realiza fără o durere, şi această durere este fecundă. Acelaşi fenomen se manifestă şi în creaţia artistică ce revelă de fapt sensul existenţei. Există ceva în creaţie care ne face să trecem de la negru la alb, de la vid la împlinire. Ea este în acelaşi timp imposibilă şi necesară pentru creator. „*Il y a en moi une anarchie, un désordre affreux. Créer me coûte mille morts, car il s'agit d'un ordre, et tout mon être se refuse à l'ordre. Mais sans lui, je mourrais éparpillé*", mărturiseşte Camus în *Carnetele* sale.

Strîns legată de problemele ordinii, se pune problema echilibrului în creaţia artistică. A crea o ordine înseamnă a stabili un echilibru. Atunci cînd, ca urmare, artistul reuşeşte prin eforturile sale să capteze aspiraţiile lui interioare într-o anumită ordine, el nu face în fond decît să-şi echilibreze sufletul sfîşiat de conflictele profunde care

îi tulbură ființa. Prin eforturile sale, artistul ajunge de la dezechilibru la echilibru. Ceea ce caracterizează, deci, creația artistică este puterea efortului. Creatorul de artă depune mari eforturi pentru a găsi un echilibru care să-i calmeze conflictul lăuntric. Rodul efortului său — opera de artă — este semnul vizibil al voinței sale. Astfel putem într-adevăr înțelege exclamația lui Flaubert: „*Avez-vous jamais réfléchi à la tristesse de mon existence et à toute la volonté qu'il me faut pour vivre?*"[1]

Spiritualitatea se naște din efortul necesar pentru a aduce în stadiul superior conflictele dezlănțuite ale sufletului. Existența creatorului este alcătuită din morți amare și reînvieri sublime. Astfel, el este apărătorul și justificatorul a tot ce este pieritor în lume.

Actul creator are, deci, un aspect pozitiv și unul negativ. Această alternanță nu constă numai în aceea dintre ordine și

[1] A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1922, p. 327.

refuzul ei. Multiplele ei manifestări sînt expuse pe larg de Grenier în *L'art et ses problèmes*. El încearcă aici să pătrundă şi fiinţa psihică a artistului, pentru a putea înţelege izvorul (sau izvoarele) forţelor sale creatoare de unde ţîşneşte opera de artă. Propunîndu-şi această analiză, el nu se limitează doar la problema creaţiei în sine, ci pune în evidenţă, tangenţial însă, un punct de vedere de principiu referitor la problema esteticii în ansamblu. Grenier se plasează pe poziţiile „trăite" ale esteticii contemporane, înţelegînd prin estetică contemporană „*celle qui est diffuse dans la sensibilité de l'époque, celle qu'on peut extraire de conversations, d'opinions vécues: c'est donc à un point de vue existentiel*[1] *que je me place, non à celui des théoriciens et des auteurs*"[2].

Punctul de plecare al unei estetici aprofundate nu trebuie să fie obiectul de artă în sine şi contemplarea sa, ci procesul creator

[1] „Existentiel" nu înseamnă „existentialiste".
[2] *L'art et ses problèmes*, Editions Rencontre, Paris, 1970, p. 240.

în funcţie de opera de artă. În alţi termeni, opera de artă rămîne pe primul plan, nu opera imobilă şi izolată, ci opera în dezvoltarea ei din clipa conceperii pînă la realizare. Altfel spus, punctul de vedere static, propriu esteticii clasice, este înlocuit cu punctul de vedere dinamic. Urmărind îndeaproape procesul zbuciumat, chinuit, al creaţiei, credem că vom înţelege mai bine esenţa şi valoarea operei de artă.
În studiul procesului creator, Grenier a ţinut seamă de ceea ce uneşte diferitele arte şi nu de ceea ce le deosebeşte.

Creaţia, departe de a se reduce la imitaţie, aduce o noutate ireductibilă, şi în zilele noastre o noutate revoluţionară, deoarece repune în discuţie toate principiile admise şi astăzi încă în şcoli. Creatorul se prezintă, după cum spune Grenier, ca un Prometeu care fură focul din cer, şi chiar ca Dumnezeu pe muntele Sinai.
Există, dacă nu nişte motive, cel puţin nişte motivări ale actului creator: necesitatea

de a se cheltui prin exces de vitalitate, de pildă, sau speranța de a descifra secretul pe care îl ascunde lumea din care facem parte dar a cărei putere n-o cunoaştem, sau cel puţin o ocazie de a vorbi despre noi înşine şi de a ne cunoaşte în fine în plină zi.

În toate aceste cazuri opera va acţiona ca un revelator. Şi contrariul aparent al creaţiei, care este distrugerea, ar putea trece chiar drept mijlocul de a descoperi zone necunoscute.

Toate aceste probleme care s-au pus, după epoca clasică a imitaţiei, în epoca romantică a creației, sînt pasionante. Ele trec înaintea celor puse de mijloacele de creaţie, indiferent dacă aceasta este spontană sau îndelung chibzuită. Trebuie să semnalăm măcar în treacăt, dacă nu ne oprim mai mult timp, problema originalităţii, problemă capitală în epoca noastră. Să spunem doar că în timp ce anticii îmbrăcau în aceeaşi formă idei mereu noi, modernii îmbracă în forme diferite mereu aceleaşi idei.

Grenier reia discuţia asupra acestor probleme, aprofundînd în special unele dintre ele, dacă nu în deplina lor complexitate, măcar printr-o abordare parţială, şi acest lucru mai ales în *L'art et ses problèmes*, volum care, deşi urmează ca apariţie eseurilor pe care le prezentăm astăzi publicului român, ni-l înfăţişează cu oarecare întîrziere pe autorul lui drept un autorizat, subtil, erudit, autentic şi original cunoscător al artei de-a lungul secolelor. Această ultimă lucrare a sa, o adevărată revelaţie în materie, completează printr-o viziune de ansamblu asupra fenomenului artistic unele aspecte discutate deja în *Essais sur la peinture contemporaine*, dar mai mult din punctul de vedere al unui literat, eseist şi filozof, care ne comunică cu reală sensibilitate, intuiţie artistică, într-o frază simplă şi sintetică, impresiile, sentimentele şi, mai ales, gîndurile născute în contact direct cu operele unor valoroşi creatori ai artei contemporane. Ele trădează, în primul rînd, viziunea

unui intelectual autentic, adică a unui om care își gîndește existența. Atent mai ales la arta din zilele noastre, ca expresie a unei epoci revoluționare pe diferite planuri, Grenier încearcă o prezentare însoțită de-o explicație, după cum va remarca fiecare cititor în parte, a mutațiilor efectuate de arta modernă și contemporană. În *L'art et ses problèmes*, privind arta în ansamblul ei ca un spațiu continuu,el urmărește îndeaproape, cu nenumărate exemplificări, numeroasele aspecte ale metamorfozei artei. Deosebit de interesant ar fi să urmărim, călăuziți de Grenier, principiile (printre primele fiind imitația) și regulile esteticii clasice, cărora le opune, deși nu întotdeauna termenul cel mai potrivit ar fi opoziție, aspectele și normele noii viziuni estetice a secolului nostru. Evident, problemele abordate în eseurile asupra picturii contemporane, reprezentînd o analiză relativ sumară, invită la o serie de discuții dintre cele mai interesante, cu atît mai mult cu

cît ele sînt strîns legate de epoca noastră. O primă posibilitate ar fi să ne angajăm pe această cale, care ne-ar îndepărta însă în oarecare măsură de ceea ce ne-am propus inițial, atunci cînd am considerat arta un nou spațiu în gîndirea lui Grenier. De aceea vom renunța, nu fără oarecare greutate, la tentația de a ne lansa în discuțiile amintite mai sus, pentru a încerca o apropiere mai mare de problemele creației în general, problemă care l-a preocupat într-atît de mult pe Grenier, încît am putea spune că ocupă un loc principal în gîndirea sa.

Artistul creator pornește în actul creației de la lucruri create anterior, de la elemente cunoscute, momentul acestui act este un moment dintre cele mai chinuitoare, deoarece provoacă spaima pe care o provoacă orice vid în clipa cînd te apleci peste prăpastia lui încercînd să-i pipăi marginile. Actul este mai important decît vocația. Ea este o consecință, o rezultantă. „*C'est quelque chose qui vient après, un produit, mais ce qui est beau, sublime, c'est l'acte,*

c'est l'ictus"[1], spune Grenier. Interesant este acest moment pe care artistul îl pîndește, vrînd în același timp însă să-l amîne cît mai mult cu putință, deși reprezintă ambiția lui supremă. El reprezintă un act de descompunere și de recompunere care constituie fermentul creator al operei de artă. Originea sa constă în atitudinea, adeseori o revoltă, față de realitatea existentă. Creînd, artistul își exprimă dorința de a aduce o schimbare vieții sale interioare, el vrea să schimbe astfel haosul dinaintea actului în cosmos, cu alte cuvinte vrea să umple golul care-l înspăimînta și-l sfîșia cum te sfîșie uneori nesfîrșirea apei sau a cerului, setea veșnic vie de absolut. Prin imaginația sa, adică creația unei noi sinteze de elemente ale experienței sale dobîndite, el își afirmă voința de a schimba ceea ce este dat. Dacă în antichitate „*l'artiste était considéré comme un être divin parce qu'on le croyait être, à son insu, l'interprète des intentions des dieux, aujourd'hui il doit*

[1] *Op. cit.*, p. 193.

être considéré divin parce qu'il sait vouloir, parce qu'il sait, par son effort, maîtriser et cristaliser ses propres intentions"[1].

Spuneam că prin creaţie artistul îşi exprimă dorinţa de a aduce o schimbare vieţii sale interioare. În acelaşi timp însă se poate vorbi şi de dorinţa lui de a schimba lumea exterioară, cu alte cuvinte de a-i împrumuta propriile dimensiuni interioare, proiectate întotdeauna pe fundalul absolutului obsedant. Chiar dacă absolutul nu poate constitui decît o măsură de comparaţie, şi nu un ţel de urmărit, căci el nu există decît o clipă şi atunci doar ca senzaţie, va rămîne întotdeauna, şi pentru toţi creatorii, indiferent de arta pentru care trăiesc, o neîmplinire, a cărei imagine ce revine mereu, chinuitor, îi conduce la împliniri temporare, care reprezintă operele de artă.

Vorbeam, întîi referitor la existenţă, apoi la creaţie, de o dualitate, în aparenţă uşor de sesizat înlăuntrul oricărui fenomen, şi

[1] Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1935, p. 250.

anume de alternanța dintre lumina și întunericul ei. Vidul — haosul, dezordinea — ce precede orice act creator este însoțit îndeaproape de o „distrugere“ (eliminarea tuturor elementelor cunoscute și necesare dar neesențiale pentru creația care apare apoi ca soarele de după nori: „*Toute œuvre, quelle qu'elle soit, demande une élimination; nous ne sommes pas assez sensibles, la plupart du temps, à cet aspect de l'œuvre. Nous pensons que l'œuvre se crée par grossissement, qu'elle se fait, pour ainsi dire, toujours d'une manière animale. Mais non. Elle se fait au contraire très souvent par dégrossissement. Ainsi le statuaire passe son temps à enlever quelque chose sur le modèle qu'il a fait pour donner la forme, quand il ne fait pas de taille directe, bien entendu. Le fait d'enlever est aussi important, au moins, que celui d'ajouter. Et beaucoup de peintres aujourd'hui ont pour principale tache d'effacer*“[1].

[1] Jean Grenier, *op. cit.*, p. 224: „Orice operă, indiferent care ar fi, cere o eliminare; noi nu sîntem destul de sensibili, cea mai mare parte din timp, la acest aspect al operei. Credem că opera se creează prin adăugire, că se face, ca să spunem

Creatorul se află, deci, ca într-un hățiș de aspecte multiple, complexe și contradictorii, printre care trebuie să-și croiască un drum. În acest scop, el trebuie să aleagă, să renunțe, ceea ce reprezintă întotdeauna un chin, un adevărat calvar, expresie a propriului său destin. (Înțelegem prin destin determinarea, alcătuirea lăuntrică a omului, și direcția, aspectul pe care îl îmbracă existența lui datorită acestei alcătuiri, direcție care depinde, prin urmare, de individ, încetînd să mai fie, ca în cazul soartei, rezultatul conjuncturii exterioare, uneori favorabilă, alteori defavorabilă.) Iată de ce în timp ce creatorul pășește pe un teren nesigur, cufundat inițial în beznă, dar călăuzit de o stea nevăzută — fapt pentru care prima lui mare grijă trebuie să fie de a nu se risipi vrînd să îmbrățișeze mai multe posibilități, cu alte cuvinte de a

astfel, întotdeauna într-un mod instructiv. Dar nu. Se face dimpotrivă foarte adeseori prin eliminare. Astfel sculptorul de statui își petrece timpul scoțînd ceva din modelul pe care l-a făcut pentru a da forma, atunci cînd, bineînțeles, nu lucrează în măsură naturală. Eliminarea este cel puțin la fel de importantă ca și adăugirea. Și astăzi mulți pictori au ca sarcină principală să șteargă".

urmări un singur drum, uneori monoton, alteori unilateral — criticul cunoaşte imensul avantaj de a găsi o cale defrişată, bătătorită, de a nu bîjbîi prin întuneric, ceea ce îl ajută să ştie dinainte pe unde păşeşte şi să poată corecta chiar erorile creatorului.

Pentru creator, a crea înseamnă a ieşi din sine însuşi, a scăpa din unele obsesii pe care trebuie să le exprime într-un mod organizat, pentru ca o dată eliberat de ele, să-şi facă loc altele, ce urmează la rîndul lor să fie exteriorizate, traduse într-un limbaj artistic.

Dacă ne gîndim bine, există în fiecare creator autentic un fel de concentrare în timp, de reconcentrare continuă, de dorinţă de a se întoarce mereu la aceeaşi idee. Iată explicaţia pentru care unii artişti reiau de nenumărate ori acelaşi subiect sau motiv în diferite lucrări, pînă cînd ajung la exprimarea desăvîrşită, sau măcar parţial desăvîrşită, a ideii centrale, devenită obsesie de-a lungul întregii lor existenţe. Nu este

de mirare că atunci cînd această idee, cu care creatorul s-a familiarizat prin continua ei plămădire în laboratorul său intim, își găsește expresia artistică adecvată, artistul să încerce înspăimîntătorul sentiment că prețioasa lui idee, care reprezintă rațiunea existenței sale, este un loc comun, o banalitate ca oricare alta, ceva cunoscut și văzut de mult. În aceste clipe se produce un gol dureros, un vid care reamintește pe cel ce precede orice act creator. Și o dată cu el, sentimentul zădărniciei. . .

Așa cum spuneam, creația este o ieșire din sine, dar o ieșire inconștientă, involuntară, mai bine-spus o necesitate, o rațiune a existenței. Chiar dacă este vorba de o ieșire inconștientă, și e fără îndoială, am putea s-o asemuim cu o plutire deasupra realului care își are însă partea ei de luciditate, de ancorare în real.

Și pentru că vorbeam de creație ca de rațiunea existenței creatorului, să ne oprim puțin asupra acestui aspect care indică cu precizie dacă ne aflăm sau nu în fața unei creații (sau a unui creator) de valoare rela-

tivă sau absolută. Nu este mai puțin adevărat că de cele mai multe ori se consideră valoare aceea care este impusă, și nu aceea care este cu adevărat valoare. Iată de ce asistăm adesea la o falsă ierarhie a valorilor, pe care doar Timpul — supremul și imparțialul nostru judecător — le va rîndui într-o ordine cu adevărat echitabilă.

A accepta sau a crea valori relative presupune o existență ancorată în imediat, în timp ce a le accepta sau crea pe cele absolute înseamnă a căuta eternitatea. Și [în acest ultim caz nu e vorba de a crea o valoare, ci un întreg sistem de valori, un univers personal, un stil. Un strălucit exemplu în acest sens îl constituie Emily Dickinson, care n-a publicat în timpul vieții sale decît șapte poeme, și care a fost sfătuită de un renumit critic la modă să nu mai scrie, căci nu este suficient de înzestrată, dar care, după mai bine de o sută de ani de la moarte, este considerată, alături de Poe și Whitman, creatoarea poeziei americane moderne.

Creația se poate prezenta nu numai ca explozie a unei forțe vitale, ci și ca o reve-

lație a eului creator. „*On peut essayer de se connaître soi–même, de se découvrir soi–même, mais à chaque fois qu'on essaie de se révéler à soi–même on se trompe, ou plutôt on arrive à la résultante de deux forces. L'œuvre, par conséquent, peut servir à une révélation de soi, mais une révélation de soi qui est continuelle, qui n'est jamais arrêtée. On ne peut jamais dire: «Voilà* le point final»“[1]. Poate că tocmai acest lucru este izbitor la artiști. Ei se cred întotdeauna în progres sau în regres, dar mai ales în progres, ceea ce nu înseamnă mare lucru, dar arată că sînt într-o mișcare continuă și că n-au încetat să descopere ceva pe care îl poartă în ei. Continua lor mișcare lăuntrică se înscrie în mai ampla mișcare neîncetată a întregii naturi. „Funzele cad, spunea Homer, generațiile oamenilor seamănă cu aceste frunze. Ele se succed, și tot ce am

[1] *Op. cit.*, p. 235: „Poți încerca să te cunoști pe tine însuși, să te descoperi pe tine însuți, dar de fiecare dată cînd încerci să te dezvălui ție însuți, te înșeli, sau mai curînd ajungi la rezultanta a două forțe. Opera, *prin urmare*, poate sluji la o dezvăluire a ta, dar o dezvăluire care este continuă, care nu s-a oprit niciodată. Nu poți spune niciodată: «Iată *punctul final*»“.

văzut în jur o să dispară. . . Din substanța lor însă natura va face alte lucruri, apoi din substanța acestora altele, astfel încît lumea nu încetează să fie mereu tînără." Artistul este acela care încearcă să oprească fluxul fenomenelor, gîndindu-se însă totuși că există în acest flux o inepuizabilă și necesară fecunditate. Și dacă ceva îl face să nu se oprească niciodată din drumul lui cînd umbrit, cînd scăldat de soare, acel ceva este durerosul sentiment al unei permanente neîmpliniri, pe care speră, cu fiecare nouă creație, s-o transforme într-o împlinire durabilă. „*Ce que l'homme a fait de plus grand* — spune doamna de Staël — *il le doit au sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée.*"

Artistul nu va fi niciodată un înțelept...

IRINA RUNCAN

I

PORTRETE

Braque[1]

Personne n'est moins occupé que lui de psychologie, et, je pense, une pierre l'émeut autant qu'un visage[2].
Apollinaire

DESPRE STATORNICIE

Ce te-a surprins cel mai mult? e întrebată în *Simfonia pastorală* tînăra oarbă care şi-a recăpătat de curînd vederea. „Nu-mi închipuiam ziua atît de luminoasă, răspunde ea... , nu-mi închipuiam atît de îngîndurată fruntea oamenilor."
Acest contrast n-a fost niciodată mai izbitor ca în epoca noastră. Arta însăşi, acest

[1] Braque e considerat aici doar ca un tip de artist. (N.A.)
[2] Nimeni nu este mai puţin preocupat ca el de psihologie, şi cred că o piatră îl emoţionează tot atît cît şi un chip omenesc. (N. Tr.)

refugiu și acest paradis, s-a îndepărtat în mod violent de această natură, pe care părea că avea doar misiunea s-o exprime. Regulile ei cele mai generale, valorile ei cele mai recunoscute au fost puse în discuție. Pictorul despre care vorbim a fost unul dintre inițiatorii acelui tumult, al acelei revoluții care a urmat după moartea lui Cézanne. Paradoxul constă în faptul că el n-a început să distrugă decît pentru a reconstrui imediat, și că îndrăzneala lui s-a asociat cu înțelepciunea. Astfel el nu atrage atenția acelora care vor cu orice preț ceva nou și necunoscut; astfel îi uimește pe aceia care nu vor să rupă cu o tradiție învechită. Să spunem doar că Braque este un mare pictor clasic; el n-a inovat decît ca să dea un model, și nu ca să provoace scandal. Acest normand cu umeri puternici și ochi luminoși și-a petrecut copilăria în preajma unui tată care avea o întreprindere de zidărie. Aici calculele necesare unei lucrări bine făcute trebuie să fie precise. Ceea ce a pierdut arta secolului al XIX-lea este

gratuitatea. Existau din ce în ce mai multe înlesniri pentru a picta şi din ce în ce mai puţine motive pentru a o face. Se simţea nevoia unei reacţii, şi Braque era cu atît mai mult destinat să-i fie conducător cu cît aparţinea unui mediu unde problema principală era mai curînd aceea de-a zidi decît de-a edifica, cînd sensul roman al zidăriei prima asupra sensului elenic al arhitecturii. Opera lui s-a înălţat încet şi sigur, mai curînd ca o piramidă decît ca o catedrală. Bineînţeles fără plimbări printre stiluri, fără fecundări îndrăzneţe, cînd nefericite, cînd geniale. Braque merge drept înaintea lui, cu mersul cultivatorului care îşi sapă brazda, cu ochii fixaţi între urechile calului. Regulile adoptate de el din toată inima pot da impresia că exprimă un univers pînă cînd îi îngăduie artistului să se desfăşoare. Poussin a făcut la fel, şi geniul lui se situează la extremitatea unei discipline consimţite şi urmate cu o statornicie de neclintit.

DESPRE DESPUIERE

De multă vreme arta lui Braque este asigurată ca și persoana lui; el nu mai are nevoie de sprijin: înțeleg prin aceasta imitarea celorlalți, aceea de care are nevoie tineretul, și propria ta imitare, aceea care se practică mai tîrziu cînd procedeele au devenit rutină. El a ajuns la acea perfectă independență care se obține cu sacrificii. Omul trăiește înconjurat de bunuri exterioare; el se crede sărac atunci cînd este lipsit de ele; atunci, în acel moment, și numai în acel moment, el nu posedă decît ceea ce-i aparține; și dacă are o adevărată spiritualitate, este bogat. „Tot ceea ce nu ni se ia ne rămîne." — E adevărat. Artistul care nu așteaptă nimic de la o imitare, nu se teme nici de un plagiat. Și chiar ar putea să se bucure de ceea ce i s-a „șterpelit" dintr-o manieră sau alta; nu i se va lua niciodată decît maniera sau mai curînd „trucul". Se întîmplă, de altfel, ca plagiatorul să dea mai mult decît modelul său, și discipolul mai mult decît maestrul iluzia

autenticului, pentru că el accentuează anumite aparențe care constituie expresia, așa cum fac la music-hall debutanții care redau mai bine mimica vedetelor decît ele însele. Astfel falsul Rembrandt din muzeul Jacquemart-André e mult mai patetic decît cel adevărat din muzeul Luvru; și, ca să nu părăsim această temă a Pelerinilor din Emmaus, falsul Vermeer din Rotterdam are calitățile autenticilor Vermeer și-i adaugă trăsătura nostimă a unei scene religioase interpretate într-un spirit mai modern. Dacă Rembrandt și Vermeer ar fi cunoscut aceste pînze nu și-ar fi considerat opera diminuată: ei ar fi înțeles doar pe unde era mai ușor accesibilă ... Nu li s-a luat decît aceasta — și pentru ei asta nu înseamnă nimic.

Ajunși la acest stadiu, intelectualii nu mai au nevoie de idei, înțelepții nu mai au nevoie de experiențe, deoarece unii posedă inteligența, iar ceilalți virtutea. Artiștii nu mai au nevoie de teme și tehnica lor este de nedefinit. Se poate spune despre Braque că are și n-are tehnică în același

timp. Artistul care debutează are neapărată nevoie de o tehnică, la fel şi acela care continuă; dar tehnica lui poate și trebuie să devină mai puțin vizibilă: şi dacă ajunge la o stăpînire completă a lui însuşi, mijloacele sale de expresie, fiind și ele foarte exacte, dispar complet în spatele spiritului care le însufleţeşte; astfel rindeaua, fierăstrăul şi ciocanul trebuie să fie ca nişte prelungiri ale mîinii unui tîmplar.

DESPRE CONCIZIE ŞI DESPRE ATENUARE

Manet spunea lui Jeanniot în 1882: „În artă, concizia este o necesitate şi o eleganţă. Omul concis te face să reflectezi; omul vorbăreţ te plictiseşte. Modificaţi-vă totdeauna în sensul conciziei ... într-o figură căutaţi marea lumină şi marea umbră; restul va veni de la sine; adeseori este foarte puțin. Şi apoi dezvoltați-vă memoria, căci natura nu vă va da niciodată decît lămuriri ...“

Dacă aplicăm aceste cuvinte lui Braque, n-ar fi exact decît pe jumătate: într-adevăr, Braque este concis; el suprimă, elimină, la

nevoie își taie pînzele. Nimeni nu se bucură mai mult decît el că poate s-o ia de la început, și prin urmare să aibă dreptul să distrugă ceea ce alții ar considera terminat. Această înclinație spre concizie îl face să se exprime și în „Caietele“ sale în formule și aforisme.

Dar există un fel de sacrificiu mai neobișnuit și cu urmări mai prețioase: acela care constă în a atenua ceea ce strălucește, în a slăbi ceea ce izbucnește. Braque stinge luminile, și, printr-o revenire precisă, culorile, devenite niște străluciri mohorîte (un roșu înlocuit uneori printr-un ton rece), propagă o lumină care nu riscă să se stingă. Negrurile, brunurile, toate acele tonuri care constituie bogata blană a animalelor sălbatice lucesc în întuneric ca lămpile unui sanctuar.

Căci această artă ce tinde spre sărăcie capătă în ochii cuiva care ar avea răbdarea s-o observe aspectul unei arte sacre. Primul ei aspect auster și grav ne vorbește deja despre constanță și fidelitate. Lucru-

rile se manifestă acolo ca nişte idoli; ele rămîn hieratice, nobile pentru totdeauna, despuiate de accidentele lor pitoreşti şi gata să provoace veneraţia. Pictorul însuşi a spus că nu este o artă de exaltare, ci de fervoare.

Estetica sărăciei poate să ajungă la bogăţie — nu datorită efectului (nu există efect fără o deformare a adevărului, spune Braque) — ci prin plenitudinea conţinutului. Unii artişti mari de astăzi ajung la forme definitive prin sublimarea lor. Alţii, ca acesta, parvin prin condensarea materiei. Pînza, redusă la elementele ei iniţiale, e tratată ca un cadru pe care se pot aşeza tonurile cele mai tari, culorile mohorîte cele mai păstoase, ea le va susţine, apărînd chiar neutră în ansamblul ei, atunci cînd asigură un echilibru între forţe contrarii.

Culorile verzi profunde cu valori în contrast, galbenurile şi portocaliurile cu vibraţii intense compun împreună cu griurile şi brunurile colorate o hrană tot atît de substanţială ca şi carnea unui fruct.

Şi această impresie finală de bogăţie nu are caracter static: dedublarea figurii în aşa fel

încît s-o facă să înainteze spre spectator, juxtapunerea desenului și a culorii, toate aceste divergențe contribuie la același scop: sugerarea mișcării, nu imitarea ei. Există un punct începînd de la care tehnica este ascunsă de tehnică.

DESPRE CULOARE

Braque a ajuns demult la această situație. Cînd pătrunzi în atelierul lui, ți se înfățișează ochilor pînze de structură foarte deosebită, și culorile dominante nu sînt nici ele aceleași; pentru acest biliard și această masă, verdele; pentru aceste flori, galbenul; pentru această masă de toaletă, albastrul; pentru aceste oale, brunul. Care este paleta lui Braque? Lucrul e important pentru un pictor din perioada postcubistă, cînd culoarea servește la indicarea formei și cînd, în orice caz, este independentă de aceasta, ca urmare a dispariției tonului local. Dar Braque nu are o culoare care să-i fie proprie. Observatorul superficial consideră că pînzele lui sînt destul de terne și mute alături de focurile de artificii și fanfarele

contemporanilor săi. Desigur un Matisse și un Picasso cîntă minunate melodii de bravură. Dar să privim mai de aproape pînzele lui Braque: el nu folosește decît tonuri pure; impresia produsă este însă cu totul alta decît la coloriștii actuali. Raporturile fiind stabilite cu o cunoaștere foarte sigură, culorile, ca atare, nu ocupă primul loc. E necesar: în pictură contează raporturile. Apoi, și mai ales, Braque vizează să integreze arta în viață, și, ca urmare, el ucide dinainte *efectul*. „Nu există efect care să nu ascundă adevărul." Altădată el adăuga culorii nisip, cenușă, pentru a-i da trăinicie și a face un simbol din acest echilibru fundamental care seamănă cu o substanță lăuntrică a ființelor. „Este zațul nostru de cafea." „Există picturi vulcanice și eruptive; există altele care sînt sedimentare, ca aceea despre care vorbim. Un sunet poate fi strălucitor; poate fi de asemenea profund; și profunzimea îi poate masca strălucirea așa cum luciul marmurii din Pentelic îi maschează strălucirea. Din culorile mijlocii ale spec-

trului (şi deci cele mai familiare) se pot scoate nişte acorduri somptuoase. Braque atinge un echilibru măsurat prin compensarea violențelor. Poate fi lăudată gama sa încîntătoare de griuri, și deseori nu se vede decît asta în pînzele lui, căci asta atinge profund sensibilitatea noastră, dar s-a văzut oare suficient că este vorba de pasaje atît de armonioase încît să ne facă aproape să uităm opozițiile? Mai curînd să spunem ceva despre negrul şi albul lui între care joacă aceste griuri. La Braque negrul e o culoare; nu e un mijloc pentru a săpa un spațiu și a-l sublinia, ci pentru a stabili un contrast frapant pe un plan determinat. Aceeași observație o putem face în legătură cu albul atît de caracteristic, care accentuează un contur și separă, și a cărui sinuozitate temperează strălucirea. „Arta mea este o artă de ruptură, îi place lui Braque să repete, nu o artă de continuitate (ca şi muntele Saint-Michel în raport cu Versailles, şi Villon în raport cu doamna de Sévigné)." Cum se face în acest caz că arta lui dă o ase-

menea impresie de armonie? Pentru că el propune forța lui în loc s-o impună și folosește în acest scop mijloacele cele mai sugestive și mai delicate.

S-a spus că Braque este un jansenist; el se lipsește de peisaje, de nuduri, de portrete; ucide culoarea prin culoare; nu emoționează intenționat. Este foarte adevărat cînd îl repui în mijlocul unei tradiții și cînd îl opui contemporanilor săi. Dacă vrem, să spunem că face parte din școala de la Port-Royal fără să uităm vreodată că școala de la Port-Royal a pus pe primul plan bătăliile naturii și ale harului, că ea a exprimat cu o violență sumbră frămîntările sufletelor, prinse între seducția pămîntului și irezistibila chemare de sus; grisaille-ul la care sînt reduse astăzi portretele lui Guillaume de Champaigne ascunde o artă de contraste, și demnitatea oamenilor care au locuit în singurătate ascunde o dramă. Aceștia au fost revoluționari în epoca lor. Și dacă revoluția culorii este ascunsă într-o artă ca aceea a lui Braque, să nu uităm că e alături de altă revoluție care e aceea a formei.

DESPRE SPAŢIU

Cubismul a făcut să dispară un anumit număr de elemente care păreau pînă atunci că fac parte integrantă din pictură. Cézanne renunţase deja la perspectivă şi la atmosferă; apoi, dispăruse subiectul, şi o dată cu el temele tradiţionale, portretul, nudul, peisajul; tonul local îşi pierduse fireşte raţiunea lui de a exista; fără obiect în sensul vechi al cuvîntului. Publicul surprins se întreba ce putea „reprezenta" un astfel de tablou, şi artistul ironic aştepta această întrebare ca să-i răspundă cu dezinvoltură că nu reprezenta nimic, că n-avea ce să reprezinte. Încetul cu încetul amatorul nu mai pune nici o întrebare de frica unor răspunsuri neplăcute; el prefera să spună: „Nu înţeleg", şi să plece.

Cubismul a reinventat totul: fără obiecte propriu-zise şi, pentru că nu mai sînt obiecte aşa cum le concepem noi, nu mai este nici acest spaţiu închis şi delimitat cu care maeştrii Renaşterii ne obişnuiseră ochiul şi care ni se păruse în cele din urmă cel

adevărat. De acum înainte spaţiul va fi *închipuit;* nu va mai fi vorba de a-l imita, ci de a-l sugera; nu va mai fi vorba nici de a se picta în camaieu şi în *trompe-l'oeil*, ci de a înfăţişa totul, ca primitivii; pe aceleaşi plan. Pictura pare să devină *superficială;* în realitate devine *profundă*. Cînd pictorii clasici reprezentau peisaje, ce făceau? Pictau un spaţiu pur vizual, dădeau unele „privelişti" — ca panoramele foarte frumoase ale castelelor Saint-Ange şi Gondolfo de Corot — dar treceau sub tăcere primele planuri. Marea descoperire de care Braque, mai mult ca oricare altul din epoca sa, îşi va lega numele, este aceea a spaţiului tactil, care evocă imaginile musculare ale piciorului ce înaintează pe pămînt, ale mîinii care apucă lucrurile din faţa ei şi pune stăpînire pe ele, pe scurt un spaţiu în cele din urmă mult mai puţin abstract decît primul, în orice caz mai bogat şi mai complex. Acest spaţiu tactil, spune Braque, este cel al artileristului care apreciază distanţa, şi nu al simplului spectator care ţine

mîinile în buzunare, care este al celui ce modelează și al meşteşugarului. Nu vedem decît după ce am înaintat. Nu trebuie imitat aspectul, „aspectul este un rezultat". Ştim bine că Berenson a semnalat la pictorii italieni ai Renaşterii înclinația pentru ceea ce el numește „valorile tactile", dar este vorba de acele o mie de nuanțe a căror sclipire era destinată să redea modelul unei siluete — și totuşi artiști ca Piero della Francesca pictau unele figuri în tente plate, alături de altele tratate în relief. Nu, este imposibil să se compare ceea ce era un procedeu rafinat prin gust cu o privire sistematică. Spațiul tactil este cel care ne desparte de obiect, spațiul vizual cel care desparte obiectele între ele. Primul reprezintă într-adevăr ceea ce caracterizează cel mai bine structura pînzelor lui Braque ... tabloul nu mai etalează formele pe același plan, le conduce din fund spre suprafață (în timp ce la clasici, le conduce de la suprafață spre fundul perspectivei). Priviți acest biliard cu dimensiuni extraordinare — mai

mult prin virtuozitatea compoziției pe o suprafață atît de mare decît prin dimensiunile înseși: îl vedeți venind spre voi pînă cînd vă sugerează ideea că este un lucru la îndemîna voastră, ca această masă care este lîngă voi. Priviți această fereastră care se deschide în spatele unei căni și al unei gălеți: nu sînt ele la îndemîna brațului vostru? Nu este vorba de un nou *trompe-l'oeil* care ar fi de data asta un „*trompe-la-main*", ci de o creație.

A construi devine în acest caz foarte important. Ce înseamnă a construi? „Înseamnă a lega elemente eterogene, şi nu a aduna elemente omogene." E vorba tot de o artă de ruptură şi de o armonie realizată datorită unor raporturi calculate între elementele aparent disparate. Din cauza asta culoarea nu trebuie să fie eliminată. Trebuie să i se acorde locul meritat. Culoarea trebuie să respire. Să nu uităm lecţiile de la întreprinderea de zidărie: cînd se lega ipsosul şi lemnul, se lăsa un spaţiu între ele prevăzîndu-se dilatarea. Nici un spaţiu fără

aer. De aici o mărire sugerată de chemările verticalei. Din ce în ce mai mult pictura lui Braque — și o să se observe asta luîndu-se în considerare picturile lui recente — scapă de asprimea și de monotonia care constituie marea primejdie a artei contemporane. El merge spre transparență, această bucurie a ființei noastre. El dă naștere unei atmosfere prin poezia raporturilor și prin simpla elocință a formelor. Din toți pictorii de astăzi, el este unul din cei care, prin cea mai severă disciplină, ajunge la cea mai frumoasă expresie a materiei, căreia îi dă cea mai bună definiție: „Materia este ceea ce poate emoționa pipăitul".

DESPRE SUBORDONAREA TEHNICILOR

Se crede că s-a spus totul despre un pictor cînd s-a vorbit despre culoare și raporturi. Și de fapt nu s-a spus nimic cînd este vorba de un mare pictor, căci nu s-a vorbit decît despre tehnică, care este inseparabilă de gîndire și de sentiment. Ce este tehnica? întreabă Braque. Este o poetică, un mod

de fabricare. Nu cred că împărtășește părerea lui Valéry despre importanța exclusivă a poeticii; sau mai curînd, admițînd că separația dintre artă și tehnică este artificială, el ar susține că tehnica este vălul diafan al sentimentului ale cărui contururi variabile le-ar îmbrățișa, mărindu-se și dezvoltîndu-se o dată cu sentimentul, mai ales că ea nu este esența creației artistice. Fără îndoială că tehnica a fost impulsul motrice al artei sale, și aceasta ar rămîne de neînțeles aceluia care nu și-ar aminti că pentru el problema inițială a fost aceea de a acoperi complet suprafața unui zid în raport cu celelalte ziduri și cu materialele din care sînt făcute. Fără îndoială că el a dus pînă la perfecțiune tehnica moștenită de la Cézanne. El împărtășește cu mulți alți artiști aceste procedee calculate, această utilizare înțeleaptă a unor mijloace care caracterizează o epocă a artei, de sub influența căreia nimeni nu se poate lăuda că scapă. Dar atenția noastră trebuie îndreptată spre acel ceva prin care el se sustrage în parte,

căci acea parte reprezintă totul. Toți flamanzii italienizanți urmează în zadar aceeași disciplină, divergențele nu lipsesc între ei. Există chiar o latură prin care Rembrandt și Rafael se ating, chiar ei, pe care îi desparte o prăpastie. Desigur, trebuie să căutăm mai departe. Braque detestă ca în pînzele sale să se laude un anumit element în detrimentul altuia; el gîndește că totul se leagă în artă ca și în natură. Dacă privirea este atrasă exclusiv de culoare, înseamnă că ea este de prisos, și atunci trebuie să preferăm desenul. El îl citează în privința asta pe Joubert: „Cuvîntul (adică culoarea aici) corupe spiritul fermecîndu-l". Iată de ce, la fel cum Bossuet spunea că trebuie „să pună o distanță între viața și moartea sa", și el gîndește că între creație și creator este necesară această depărtare care permite dominația totală a operei de către om, această detașare care singură face posibilă comuniunea. „N-ar trebui să scrii ceea ce simți, decît după o îndelungată odihnă a sufletului. Nu trebuie să te exprimi cum

simți, ci cum îți amintești" (Joubert). Atunci încep acele vise lungi, acea încîntare monotonă care ne imobilizează în fața marilor spectacole ale artei ca în fața mării. Aceasta presupune o perfectă stăpînire a ta însuți, ceea ce-l face pe Braque să neglijeze spiritul de opoziție care este de o vitală necesitate. La ce bun să te împotrivești? De ce să scandalizezi? Atitudinea lui Braque ca artist se poate caracteriza prin cuvintele de forță și de plenitudine. El n-are poftă să șocheze, n-are nevoie să placă — aceasta în fața prea multor contemporani o antrenează pe cealaltă. Nu-l văd făcînd uz de prestigiu, nici căutînd să uimească pe un spectator pe care te temi că n-o să-l poți reține. Pentru a spune totul, arta lui se lipsește de magie. El nu caută, nici prin deformări nici prin fulgurări, să creeze spectatorului acea stare de transă care țintește să pună stăpînire pe el și să-i forțeze asentimentul, după ce l-a lăsat zadarnic să se zbată. Asta pentru că Braque n-a *ales* meseria de pictor; el este pictor prin natură și prin vocație. Și pentru

că talentul lui s-a dezvoltat cu o încetineală sigură, ca un copac al cărui unic efort este să tindă spre lumină fără să se preocupe de ceea ce se petrece în jurul lui. Această fidelitate față de tine însuți își poartă rodul în ea însăși. Picturile cele mai recente ale lui Braque degajă o umanitate care nu poate să nu dea naștere la spectatorul atent, activ, așa cum trebuie să fie el, nu numai la admirație, ci și la iubire.

DESPRE DEMNITATEA LUCRURILOR

De la Solomon încoace ni se repetă: întrucît căile providenței sînt ascunse oamenilor ! Și eu aș spune: Cu ce secretă ingeniozitate deschide natura o cale celor mai delicate și mai profunde revelații ale spiritului ! Iată un om care n-a pictat decît lucruri; cînd a pictat oameni i-a pictat ca pe niște lucruri — și ne dă despre om o idee mai veridică, un sentiment mai profund decît aceia care s-au consacrat descifrării zbîrciturilor unui chip, formei unui zîmbet. El refuză să analizeze expresia și-și

închipuie ceea ce o face necesară. Această trăsătură îl apropie de grecii arhaici, cum o dovedeşte sculptura lui din anii 1940—1945. În ghips și piatră, ea schematizează niște profiluri al căror ecou îl regăsim în unele pînze. Care este, deci, ultimul lui secret? Că vede, simte comunitatea funciară dincoace de formele pe care le îmbracă aparența diversă a lucrurilor. Lucrurile ni se par a fi separate, deoarece pentru întrebuințarea zilnică am făcut din ele nişte obiecte pe care le-am numit potrivit acestei întrebuințări: astfel denumim „lingură" un instrument care ne serveşte la mîncare, dar această „lingură" nu e fundamental deosebită de un „încălțător" pentru că ne putem folosi de ea şi în acest scop. Un cuţit poate să fie o armă, un coupe-papier etc. ..., el poate servi la fel de bine la tăiatul pîinii în felii ca şi la întinsul culorii. Din analogie în analogie, ajungem pînă la rădăcina lucrurilor, cum filologii ajung la rădăcina cuvintelor: nişte descoperiri neprevăzute care fac să izbucnească nişte similitudini întune-

cate de divergențele întrebuințării. Obiectele rămîn înțepenite în semnificația lor de-o clipă, lucrurile își reiau fluiditatea lor permanentă; această permanență (datorită căreia se pot înlocui perfect unul cu celălalt) este aceea pe care trebuie s-o redescopere artistul. Toate cuvintele sînt în același timp omonime și sinonime și, după cum spune Heraclit și citează pictorul, „drumul care urcă și drumul care coboară e același". Această echivalență a lucrurilor a fost bine exprimată de tînărul poet baroc Antoine Tudal în culegerea sa *Sous pente;*

Je croyais savoir ce qu'était un broc,
Je croyais savoir quel homme était Braque,
Mais quand j'ai vu le broc à Braque,
Alors j'ai compris la chose,
Alors j'ai compris l'homme.[1]

A înțelege lucrul înseamnă într-adevăr a înțelege omul, înseamnă a suprima gestul

[1] Credeam că știu ce era o cană, / Credeam că știu ce fel de om era Braque, / Cînd am văzut însă cana la Braque, / Atunci am înțeles lucrul / Atunci am înțeles omul. (N. Tr.)

pentru a regăsi temperamentul. Să ne amintim de atitudinea lui Le Nain, a lui Chardin și a lui Cézanne în fața naturii — (a lui Cézanne care voia să picteze o figură omenească „ca un măr") ce *supunere!* Ne gîndim — doar asupra acestui punct, căci artiștii europeni vor să epuizeze subiectul lor în timp ce orientalii sînt aluzivi — la acei pictori chinezi pentru care omul este pierdut în natură în mod atît de fericit. Înțelepciunea taoistă — și dacă vorbesc despre aceasta este pentru că Braque a recunoscut în ea cheia artei și gîndirii sale — se sprijină pe sentimentul că universul se transformă într-o ecuație. Nu pentru că aspectele ar fi multiple și incoerente; dar violența contrastelor trebuie în cele din urmă să se mlădieze într-o armonie. Pentru a înțelege asta, omul trebuie să devină obiect printre obiecte, să-și piardă rolul de a acționa pentru a-l lua pe cel de a suporta; începînd din acest moment, și dacă se oferă, în alt sens decît acela în care îl lua Pascal, al inspirațiilor prin umilințe, va încerca

compasiunea universală, şi comuniunea se va stabili între nişte termeni de acum înainte univoci printr-o transparență și, chiar mai bine, printr-un contact. Lucrurile nu vor deveni asemănătoare, diferențele lor sînt ireductibile, ele se vor vădi capabile de schimbare fiindcă sînt comune. E estetica vidului şi a tăcerii.

Revenind asupra acestui cuvînt al lui Apollinaire pe care l-am pus ca epigraf: „Nimeni nu este mai puţin preocupat ca el de psihologie, şi cred că o piatră îl emoționează tot atît cît şi un chip omenesc", înțelegem mai bine adevărul și, în acelaşi timp, cît de superficial este acest adevăr. Într-adevăr, nimeni nu este mai puțin interesat de psihologie, şi asta din cauza faptului că el cunoaşte mai bine oamenii decît aceia care le fac portretul.

„Psihologia" este un lucru superficial: ceea ce este interesant este poezia elementarului. O piatră îl emoţionează pe Braque tot atît cît şi un chip omenesc? Să întoarcem această formulă şi să spunem: un chip omenesc îl

emoţionează tot atît cît şi o piatră. Căci dacă privim cu atenţie aceste picturi, care sînt de altminteri imposibil de definit altfel decît prin termenul unei ascensiuni de-a lungul unei linii drepte, vom vedea bine că din aceste tonuri contrastante, din acest joc aerian de negruri, alburi şi griuri, se degajă din ce în ce mai mult o emoţie profund omenească care îl făcuse într-o zi pe Jean Paulhan să spună, cu glas tare, cînd vizita atelierul lui Braque, cu privire la un nor zărit printr-o fereastră din spatele celei mai modeste mese de toaletă: „S-ar spune că e o amintire din copilărie". Într-atît se confundă adevărata natură omenească pînă la ultima limită cu ceea ce pare mai puţin uman. Din cea mai umilă existenţă se degajă cea mai înaltă semnificaţie.

Chagall

Totul e linie curbă în figura lui Chagall: sprîncenele în accent circumflex, gura care nu este sinuoasă dar fără îndoială semicirculară, nasul uşor încovoiat, ochii rotunjiţi, părul aproape zbîrlit. Plecînd de la această imagine, fizionomiştii din timpul lui Balzac ar fi făcut portretul moral al omului. Ar fi spus: fineţe în spirit, fantezie în artă, abandon în viaţă, intuiţie prin sentiment, pe scurt, toate calităţile care provin dintr-o armonie interioară şi fac ca omul să-şi găsească în el însuşi încrederea

şi liniştea. Într-adevăr, oricare ar fi circumstanţele, şi acestea pot fi crude şi pot descumpăni pe cineva: revoluţiile, războaiele, doliurile ... Dar un vapor bine echipat cu cele necesare navigării, bine încărcat cu lest, a cărui carcasă este făcută să fie una cu marea, se poate ridica pe creasta valului fără primejdii; nu se va sfărîma în cădere. Ne va plăcea să-i urmărim evoluţiile pe timp liniştit, să-l vedem navigînd cît mai aproape, fără grabă nici încetineală. Centrul lui de gravitate este la fel de bine plasat ca şi acel giroscop pe care nimic nu-l poate face să se deplaseze din fixitatea sa chiar în mişcare.

Asta nu merge fără *joc*. Chagall se prezintă sub un aspect veşnic tînăr pentru că este întotdeauna gata să sară şi iar să sară. Acest dar al resurselor nu înseamnă oare tinereţe? E greu să prinzi mingea pe care ţi-o aruncă; el însuşi este deja departe şi nu mai poate fi atins. Se distrează, dar nu fără puţină melancolie. Întotdeauna vioi, dar ţintindu-şi privirea asupra lui însuşi şi

a sărmanei soarte omeneşti. Presupun că în conversaţia lui Henri Heine exista ceva asemănător, cu o mai mare dezamăgire şi amărăciune însă din partea poetului. *Intermezzo*-ul pictorului conţine mai mult cer albastru; şi personajele sale zboară în loc să se aplece peste florile ce se ofilesc. Dar este acelaşi fel de joc, aceeaşi metodă de a ascunde amărăciunea prin blîndeţe. „Am şaptezeci de ani, îţi spune Chagall, se va face o mare expoziţie cu operele mele, îmi cer scuze ..." Îşi cere scuze pentru vîrsta şi pentru opera lui, îşi cere scuze pentru multe lucruri de care nu se acuză.

Sîntem antrenaţi o dată cu el într-un univers în mişcare. Chagall înseamnă în ruseşte: a merge cu paşi mari. E un om care înaintează mereu. Totodată vorbeşte şi de abundenţă. Maiakovski îi spunea: „Chagall, eşti un băiat de treabă care vorbeşte prea mult". Această volubilitate aparţine oamenilor care iubesc viaţa obişnuită şi cotidiană, cărora totul le vorbeşte despre obiecte şi persoane, care sînt sensibili la toate con-

tactele. Această placă vibrantă este imaginea multor artişti care adeseori au epuizat partea cea mai bună a forţei lor în *conversaţii* — ca aceea a lui Max Jacob şi multora din generaţia lui. Din fericire sînt unii care au ştiut să abată o parte din această energie spre munca lor şi să hrănească în acelaşi timp cele două pofte nesăturate ale vieţii şi operei, cele două exigenţe în aparenţă incompatibile şi totuşi inseparabile. Ele îşi găsesc confluenţa în Chagall. Trecînd de la viaţa la opera lui, nu ai impresia că este o schimbare de registru. Se degajă acelaşi parfum de intimitate. Chagall îţi vorbeşte direct, ţi se adresează şi într-un caz şi în celălalt. Este o surpriză plăcută. Chagall e întotdeauna prezent: se vede trăind şi te vede trăind, te aude vorbind şi se aude vorbind, dedublarea este continuă; e un joc în care îşi antrenează interlocutorul — joc în care rîsul este aproape de lacrimi, seriozitatea de frivolitate şi amorul-propriu de uitarea de sine. „Ce sînt? strigă Chagall (mezza voce). Nimic, nu văd nimic în mine."

„Sînt celebru? Aşa se spune, dar priviţi-mă: nu sînt celebru." Îl privesc. Într-adevăr, îl văd despuiat de celebritatea lui. E Socrate, a cărui caracteristică este să facă să uite în fiecare clipă că el este Socrate. Dar de asemenea în fiecare clipă ne amintim că nu există alt om care să fie atît de simplu om, aşa ca tine, aşa ca oricare. Atunci el recîştigă pe loc ceea ce a pierdut. E într-adevăr Socrate.

Încerci să-l urmăreşti. Crezi că te poartă pe un drum ocolit acolo unde îţi propui să mergi. Întotdeauna natural şi readucîndu-te la natural: „Îmi plac oamenii cumsecade", spune el şi într-adevăr îl vedem în satul lui în tovărăşia dulgherului şi a rabinului, între o grădină şi un coteţ, într-unul din acele sate de lemn unde, atunci cînd te căsătoreşti, vecinii se strîng ca să-ţi construiască în cîteva zile o izbă care va fi căminul tău. Chiar dacă nu s-ar pune totul în comun, se trăieşte deschis, duşmani şi prieteni laolaltă, cu aceleaşi tradiţii, aceleaşi legende, aceleaşi obiceiuri, ca să te

ocrotească și să-ți țină de cald. Dacă se naște cineva, în această comunitate, care seamănă cu pasărea migratoare, va păstra în el semnul distinctiv al nașterii sale: îi va rămîne fidel.

Poeții sînt acuzați de infidelitate, de nestatornicie. Ei derutează de-a dreptul. Există în ei întotdeauna un centru la care revin. Roata se poate îndrepta unde vrem, se mișcă în jurul unui punct fix. În cariera lui Chagall a existat întotdeauna un centru de gravitate care nu i-a contracarat niciodată elanul.



Ca toți marii artiști, Chagall se pune în întregime în opera lui. Chagall nu este nici un cerebral, nici un senzual, este un liric. Dacă vorbim de problema care îi împarte pe pictori și pe amatorii de pictură, aceea care constă în a ști dacă figura trebuie să apară pe pînză sau dacă aceasta nu trebuie să trădeze nimic din ceea ce se poate ușor recunoaște și exprima, Chagall spune că nu

trebuie să ia o hotărîre. „Uşor de recunoscut", ce importanţă are asta! „Să facem o expoziţie în care tablourile să fie puse pe dos şi o să vedem atunci."

„În ceea ce mă priveşte nu mi-a plăcut niciodată realismul, spune el. Cînd am ajuns la Paris, n-am aderat la mişcarea cubistă care era în plină dezvoltare, am căutat altă mişcare. Sticlele, chitarele ... cuburile, cilindrii ... toate astea sînt tot o realitate în diferite feluri. Tablourile mele erau ilogice şi nerealiste — cu mult înainte de suprarealism. Ceea ce voiam era un realism, dacă vreţi, dar psihic, deci cu totul altceva decît un realism al obiectului sau al figurii geometrice." Admirînd pe Matisse şi pe Bonnard, Chagall îi considera realişti — Debussy era „realist". Dar nu Stravinsky! „S-a spus despre pictura mea: este literatură, din cauză că nu copiam realitatea aşa cum era înţeleasă. Dar făceam nişte construcţii formale. Existau unele forme în pictura mea, nu cele ale obiectelor utile, nici cele ale obiectelor abstracte."

Într-adevăr, zborurile şi apariţiile nu sînt un lucru obişnuit, şi nici culorile intervertite.

Marea problemă pentru Chagall nu consta în asta. Singurul lucru care contează cînd este vorba de pictură e materia. Chagall nu spune: materia, el spune: *chimia*, şi are permanent pe buze acest cuvînt. Cutare are „chimia“, cutare nu o are. Ce-i „chimia“? nu e în întregime materia. Totuşi cînd vrea să dea o idee despre ea, Chagall arată o ţesătură şi se face că o pipăie. Nu e vorba, deci, numai de prepararea unei paste care prezintă o densitate suficientă, datorită unui mediu; nu-i o chestiune de dozaj. O materie frumoasă e altceva, e chiar idealul căutat de pictorii de astăzi. „Chimia“ cere mai mult (dacă presupunem că se poate analiza o intuiţie). „Chimia“ este (cred) o fuziune intimă a unor elemente disparate, a celor care compun universul şi omul, şi care nu intră în compoziţie decît la o anumită oră pe mîna unui artist predestinat: căci este ales acela care crede că alege! Unor astfel

de oameni li s-a dat *acel nu știu ce* — ca să fac uz de cuvîntul favorit al lui Baltasar Gracián — care va face să reușească amalgamul; altora, în ciuda muncii, a timpului liber, a bogăției și chiar a talentului, le-a fost refuzat.

Vinul și apa le-au fost aduse în ceainice de argint, amestecul nu s-a făcut cum trebuie în paharul lor. Au putut îndura un supliciu și au fost în zadar chinuiți: lovitura de lance care le-a străpuns coasta n-a făcut să țîșnească acest amestec de sînge și apă al unei ființe care este în același timp trup și spirit; chipul lor mînjit n-a lăsat nici o urmă pe vălul care l-a șters și nu a consimțit la nici o transfigurare; au trecut prin fața oglinzilor, și acestea nu s-au întunecat; au scris cărți care au fost lăudate și care i-au lăsat intacți pe cititorii lor; au primit onoruri și, dacă n-ar purta insignele, n-ar reprezenta nimic.

„Chimia" este deci o calitate ireductibilă. Se pot enumera componenții „materiei" picturale, nu se poate prevedea în aceeași

măsură rezultanta care este chimia. Cutare pictor lucrează cu negru, cutare de asemenea; primul emoţionează, al doilea nu face decît să uimească. Un pictor se complace în raporturile cele mai îndrăzneţe, cucereşte asentimentul; un altul, a cărui îndrăzneală nu e atît de mare, nu face decît să şocheze. Sînt abstracţionişti care te încîntă; şi alţii, cu structuri analoage, care te plictisesc.

Chagall adaugă faptul că „chimia" nu este decît manifestarea naturalului — şi ce-i naturalul? E ceea ce nu-i încordat, ceea ce nu-i forţat. „Watteau, Mozart sînt naturali: Am greşi dacă am spune că sînt «drăguţi». "Drăgălăşenia este o pretenţie ce presupune că artistul este „încordat". Există totuşi, după părerea lui Chagall, artişti foarte mari care se îndepărtează uşor de acest ideal de nontensiune, fie într-un sens, fie în altul. Cézanne vede natura puţin crispată, Renoir o vede destul de veselă; Courbet rămîne într-un echilibru armonios[1]. Mondrian este

[1] Courbet, Seurat, Gauguin reprezentau „nobleţea chimiei". (N. A.)

mai aproape de acest echilibru decît Kandinsky. (Nimic nu este mai clasic decît acest criteriu, cu toate că se poate extinde asupra celor mai diferite arte.) „Chimia“ este seninătatea naturii: „Priviţi un copac ... este oare supărat?“
Chagall se află în acelaşi timp la antipodul realismului şi la şcoala naturii. „Nu lucrez niciodată din cap“, spune el. „Cînd a trebuit să ilustrez *Biblia* pentru Vollard, acesta mi-a spus: «Du-te în piața Pigalle» – dar am vrut să văd Palestina, am vrut să ating pămîntul. Acelaşi lucru pentru *Dafnis și Cloe* ca s-o ilustrez pentru Tériade: Am vrut să mă duc în Grecia. Eu nu invent nimic ...“
Chagall insistă asupra calităților morale necesare artistului. Dacă astăzi pictura trece printr-o criză, nu vînzarea în pierdere o provoacă. Situaţia pictorilor nu mai e deloc aceeaşi ca în tinereţea lui. El nu vindea nimic; nici tovarășii lui. Nu se gîndeau că se putea vinde. De asemenea nu pictau în vederea succesului, ci pentru a se exprima

cu toată sinceritatea de care erau capabili. Pe atunci virginitatea pastei se potrivea cu puritatea inimii. Pe Chagall îl supără mai ales violenţa culorii care, spune el, „i se urcă pînă la nas", din cauza brutalităţii prezentării. „Marii artişti nu au ce face cu aceste lucruri ţipătoare. Culorile lor cele mai puternice sînt vaporoase; pînza este transparentă, aerată ... Dacă creez cu inima, rămîne aproape tot ce era în intenţia mea; dacă o fac cu capul, nu rămîne aproape nimic. Nu trebuie să te temi să fii tu însuţi, să nu te exprimi decît pe tine. Dacă eşti complet sincer, ceea ce faci, ceea ce spui va plăcea celorlalţi. Trebuie să fii atent să nu laşi opera ta să se acopere de muşchi." (Muşchiul este acela care acoperă dorinţa ta profundă, tot ce te împiedică să fii tu însuţi.)

„În revenirea actuală la impresionism există o neînţelegere. Claude Monet cunoaşte adevărata «chimie». Chiar în «perioada lui argintie» are o «puritate însorită». Nu se recunoştea asta. *Nuferii* lui nu se puteau

vinde. Am vorbit în favoarea lui Monet. Sînt fericit să văd că acum este foarte apreciat. Dar dacă este apreciat astăzi, asta se explică prin faptul că s-a crezut că picta «vaporosul». Şi tinerii au început să picteze vaporosul. Dar nu în asta constă meritul lui Monet şi măreţia operei sale."

Împărăţia lui Chagall este aceea a fanteziei, şi el şi-ar fi dat asentimentul la critica făcută de Goethe spiritului francez — cînd îi spune lui Eckermann: „Fantezia are legile ei proprii cărora raţiunea nu poate şi nici nu trebuie să le pună obstacole. Domeniul fanteziei ar fi foarte restrîns dacă n-ar produce lucruri care rămîn pentru raţiune o veşnică problemă . . ." Chagall nu pune limite acestei fantezii şi s-ar supăra dacă ar fi întrebat de unde a luat cutare sau cutare motiv — de pildă animalul cu două coarne drepte şi ascuţite pe care îl găsim în primele lui pînze şi care n-a încetat să revină sub penelul lui. *Bestiarul* lui Chagall este vesel — spre deosebire de cel al lui Brueghel. De pildă, cocoşul, simbol al vigilenţei şi zorilor, revine deseori

sub penelul lui. Asta face parte din lumea fantastică pe care a creat-o, şi el şi-a petrecut toată viaţa în această lume. Arta lui Chagall nu este nici realistă, nici nerealistă. Am putea spune că este suprarealistă, dacă cuvîntul n-ar fi fost evocat şi purtat cu strălucire de o şcoală, pe drept, celebră.

*

La Chagall, ca la majoritatea marilor artişti, copilăria este întotdeauna vie. Ei datorează totul acestei copilării, care, în ciuda a tot ce au învăţat mai tîrziu şi datorită a tot ce au uitat, rămîne forţa şi sprijinul lor. Se referă la ea şi-şi reiau drumul fără slăbiciune. Astfel pot străbate acest infern al lumii artelor — care de departe pare un paradis. La fel şi călătorul tremură cînd străbate pustiul Siriei, dar nu se poate împiedica să nu simtă în adîncul emoţiei sale o tulburare plăcută atunci cînd aude în jurul lui şacalii, hienele şi cîinii sălbatici. Civilizaţia ţărilor înaintate ne înşală prin aparenţele ei de filantropie; din fericire, marile

orașe conțin zone unde viața se prezintă în stare sălbatică și cu caracterul ei cel mai autentic.

Chagall a cunoscut toate astea, dar nu imediat. El s-a născut în 1887, la Vitebsk, într-un m ediusărac, izolat, fără orizont, unde existența cotidiană se împarte între soba de fier, lîngă care se mănîncă și se doarme, și sinagoga unde se cîntă și se studiază. Tatăl lui Chagall avea o meserie dură: era muncitor necalificat la un depozit de conserve de heringi; fiul lui se crispa cînd îl vedea ridicînd butoaiele sau manipulînd heringii cu mîinile înghețate. Acest om copleșit de griji — avea opt copii — zbîrcit, cu ochi cenușii, avea multă amărăciune în suflet: nimic extraordinar în asta. Bunicul avea ocupații mai interesante: era măcelar sacrificator, adică însărcinat să omoare animalele după ritual. Nepotul îl vedea făcînd o rugăciune, apoi înfigînd cuțitul în gîtul unei vaci pînă cînd murea, tăind-o apoi în bucăți și atîrnînd-o de tavan.

Bunicul nu era lipsit de fantezie: într-o zi de sărbătoare cînd îl căutau peste tot, l-au

găsit în cele din urmă mîncînd morcovi pe acoperiș, așezat pe un horn.
Micul Chagall era încîntat de acest om atît de grav și de ușuratic în același timp. El n-a păstrat decît ușurința în sensul în care Platon spune că poetul este un lucru ușor, și poezia un magnet care ne atrage în sus. Asta e adevărat despre Chagall în sensul literal, și întreaga lui operă este ca un album cu imagini care se înalță. Priviți animalele lui dansînd pe cer, personajele ieșind pe ferestre, violoniștii lui cîntînd deasupra pămîntului. În timp ce pentru toți pictorii axa transversală a naturii se situează la nivelul ochilor, cu diferența că, pentru clasici, accentul e pus pe primele planuri, pentru romantici pe linia orizontului, în timp ce aceeași axă trece pentru suprarealiști sub nivelul ochilor, în profunzime, la Chagall ea trece mult deasupra, ceea ce produce un fantastic asemănător cu acela al lui Hoffmann.
Nu trebuie să ne îndoim că această viziune este originală. Autobiografia pictorului este plină de evocări aeriene. El vede, firește

(amintire din copilărie), vacile atîrnate de tavan, dar le vede de asemenea, ceea ce este mai neobişnuit, pe mătuşile lui zburînd deasupra pieţei din oraş şi propriul lui cap zburînd în odaia sa; cînd se duce la Petersburg vede podul de pe Neva suspendat în cer; compară Rusia — nu-i aici decît o comparaţie — cu nacela unui balon; nevasta sa Bella este inspiratoarea lui, „ea zboară de multă vreme deasupra pînzelor mele, scrie el, călăuzindu-mi arta"; şi iată cum descrie el experienţa care a servit ca punct de plecare tabloului său *Apariţia*:

„E întuneric. Deodată tavanul se deschide şi o fiinţă înaripată coboară făcînd gălăgie mare, umplînd odaia cu mişcări şi nori. Un foşnet de aripi tîrîte. Mă gîndesc: un înger! Nu pot să deschid ochii, e prea multă lumină, prea multă strălucire. După ce a scotocit peste tot, se înalţă şi trece prin deschizătura din tavan, luînd cu el lumina şi aerul albastru. Din nou e întuneric. Mă trezesc."

Nu mă îndoiesc că există explicaţii psihanalitice ale unor astfel de viziuni: ele m-ar

lămuri poate asupra omului, dar nu asupra artistului, căci există mii de oameni care văd lucrurile zburînd, dar rezultatele la care ajung nu sînt aceleași. De unde i-a venit, deci, lui Chagall acest dar al înălțării? Oare pentru că avea într-adevăr în copilărie obiceiul de a se urca în pod și de a contempla acoperișurile micului oraș? Ca şi Rembrandt, alt vizionar, care contempla şerpuirile Rinului printr-o lucarnă de la moara lui natală? Ca și Caravaggio, primul maestru al clarobscurului, care vedea lucrurile, spune legenda, printre gratiile de la subsolul lui? Asta nu înseamnă nimic, ar rămîne să explicăm de ce Chagall avea poftă să urce și Caravaggio să coboare, de ce lui Rembrandt îi plăcea umbra şi lui Poussin lumina.

De ce să nu ne gîndim numai la atmosfera în care a fost crescut pictorul, atmosfera creată de ceremonialul cu lucrurile divine, de familiaritatea cu lucrurile omeneşti? Un amalgam al celor două atitudini este posibil. Animalul nu este departe de profet, măgarul de Balaam. Și apoi există o parte

de ireductibil în fiecare individ, fără de care toţi indivizii s-ar asemăna ca şi amibele, adică n-ar exista indivizi.

Există deci o excesivă naivitate la începutul artei lui Chagall, şi o adevărată naivitate involuntară şi de nestăpînit. Chagall nu se înşală cînd spune: „Nu sînt capabil să mă instruiesc. Nu sesizez nimic decît prin instinctul meu". Cariera lui, care l-a prezentat inapt să urmeze nişte lecţii oarecare, dovedeşte îndeajuns, cu toate că el a dorit să le urmeze şi nu şi-a închipuit că posedă ca atîţia alţi artişti un geniu cu totul original de la bun început. Norocul lui că a înţeles că nu era făcut să înveţe în acest fel şi că tot efortul lui trebuia să tindă spre a se hrăni cu ceea ce purta în el. Cu alte cuvinte, el a înţeles foarte repede ceea ce aproape nimeni nu ajunge să înţeleagă: că tot ce avem de făcut în viaţa noastră este în primul rînd să căutăm ceea ce ne face să fim de neînlocuit, şi, o dată ce-am descoperit acest lucru, să ne consacrăm lui în întregime.

Chagall se mulţumeşte să fie inteligent fără să se pretindă un intelectual. Poet şi muzi-

cian, el a ştiut să-şi păstreze viziunea nativă. Fără îndoială, originea populară şi fidelitatea lui au dat operei sale acea savoare care ne place în vinurile de regiune şi în operele meşteşugarilor.

Ce aduce cu sine Chagall din Rusia? O tradiţie? Nu, e vorba de o tradiţie artistică şi nu de o educaţie religioasă. Amintirea lecţiilor unui dascăl? Nu, pentru că nu avusese nici unul adevărat. Un mod de a concepe lumea (Weltanschauung)? Nici asta. Talentul lui nu va fi niciodată cerebral, nu se va trage chiar niciodată sau aproape niciodată dintr-o învăţătură. El spune că tehnica lui este dictată de viaţă; nu vrea să deosebească nişte perioade în arta lui, nişte etape — doar nişte stări succesive: „Fiecare lucru se face cum îl simţi chiar în ziua respectivă". — Esenţialul este să fii la unison cu natura; atunci nu ai probleme. O pînză expusă într-o încăpere locuită în fiecare zi trebuie să se acorde cu lumina care pătrunde prin fereastră, cu atmosfera, trebuie să se contopească cu ambianţa — culorile se pierd atunci ca păsările

în cer. A fi natural, iată ceea ce-i important. — Naturalul, așa cum îl înțelege Chagall, este complet interior, el nu va duce la un realism ca al lui Courbet (cu toată admirația lui pentru Courbet), ci la un antirealism; în această privință pictorii care par cel mai puțin realiști la prima vedere sînt totuși realiști în ochii lui Chagall (el nu face excepție decît pentru Klee) — un mare artist ca Miró reprezintă totuși realitatea prin niște hieroglife. O asemenea estetică presupune o facultate întotdeauna nouă de a se cufunda iar în sine însuși și de a reapare întotdeauna tînăr. — În fiecare zi Chagall asistă la apariția culorilor și formelor, și este orbit. „Toată viața noastră este așa, o întîmplare, un dar." Prospețimea imaginii este un dar pe care nimic nu-l poate înlocui. Și cu asta el spune: „Sînt întotdeauna neliniștit" — neliniștit cum sînt toți artiștii în momentul cînd se pregătesc să dea o viziune a lumii care nu seamănă cu cele ale celorlalți; și apoi tehnica, meseria ce trebuie învățată din nou în fiecare dimineață și pe care o

posedă doar aceia care nu sînt stînjeniţi de lucrurile pe care ar trebui să le spună. Dar nu este rău să fii neliniștit: „Dacă sîntem neliniştiţi, facem nişte lucruri liniştite".



A doua perioadă din viața lui Chagall, aceea pe care a petrecut-o la Paris pînă la primul război mondial, n-a făcut decît să-i stimuleze aptitudinile creînd mijloacele de a le folosi. Chagall a ştiut să-și păzească prețioasa naivitate și să desfăşoare tot felul de viclenii pentru a o pune în valoare. Purta deja în el lumea lui, acea lume în care lucrurile cîntăresc atît de puțin și au un ton local atît de intens, acea lume a visului atît de bine dezechilibrată care se leagănă de o parte, apoi de cealaltă, și sfîrşeşte prin a dobîndi imobilitatea unui nor frumos de vară. Există în micile pînze întunecate din Vitebsk, ca *Naşterea*, *Moartea* și *Sfînta Familie*, toată arta lui Chagall: o viziune în care tragicul devine caraghios prin faptul că se încorporează în viața de toate zilele și

unde, invers, ceea ce e frivol devine grav — ca şi la flamanzi caricatura celestă care este una din cele mai curioase invenţii ale lor; un om este ascuns sub pat, altul priveşte de afară pe fereastră, ghivece cu flori zboară căzînd, personaje al căror rol este socotit grav înaintează în farandolă — în această mişcare care însufleţeşte fără deosebire şi fără ierarhie apariţiile e întregul Chagall Dar Chagall nu este încă decît un iconar plin de geniu creator; nu se aventurează în marile compoziţii în care planurile ies în relief, figurile se strigă, culorile îşi răspund, şi unde o linie sinuoasă aleargă de la un capăt al pînzei la celălalt, ca zborul unui arabesc. A învăţa să compui înseamnă a învăţa să alegi. Dacă nu alegi înseamnă că n-ai reflectat îndeajuns sau că ai reflectat prea mult. Pentru cineva care este spontaneitatea însăşi şi care debordează de imaginaţie, timpul scurs, încercările suportate, cuvintele schimbate sînt suficiente pentru împlinirea lor.

Una din cheile compoziției la Chagall este de acum înainte aceasta: timpul este îmbucat, reprezentat sub formă de spațiu. Aparența de împrăștiere reprezintă realitatea succesiunii. Dacă evenimentele se succed în timp, ele nu pot fi înfățișate ca atare într-un spațiu plan decît dacă sînt distribuite urmînd niște voleuri pe care spectatorul le contemplă pe rînd: astfel și povestea Sfintei Ursula povestită de Carpaccio[1]. Dimpotrivă, Chagall ne cruță de această osteneală: el adună pe pînza lui ceea ce noi ar fi trebuit să urmărim pas cu pas. Iată de ce Chagall este un interpret atît de natural al supranaturalului. De asemenea, în cea mai recentă perioadă a vieții sale, a putut să ilustreze *Biblia* — (de pildă, *Facerea lumii* și *Cîntarea Cîntărilor*) într-un mod surprinzător. Profeții, îngerii, animalele, oamenii, Dumnezeu însuși apar aici într-o viziune vertiginoasă care face din toate ființele niște contemporani, așa cum apar în ochii unui spirit pur; povestirea este

[1] E și procedeul părții inferioare a tabloului. (N.A.)

povestirea lor, nu a lui. Rembrandt a pătruns de asemenea sensul acestei povestiri sacre; dar el procedează prin fulgurări (de pildă, *Viziunea lui Daniel*, la Berlin). Și în instantaneele lui ne dă mai curînd sentimentul distanței infinite, datorită celei mai întinse scări a valorilor care i-a fost dată unui pictor s-o utilizeze, decît acela al desfășurării infinite în timp. Folosindu-se de toată gama colorată și nedînd înapoi în fața celor mai izbitoare acorduri moderne, un pictor ca Chagall poate să apropie ce a fost de ce va fi punîndu-le alături, fără să riște o confuzie, cum au făcut unii flamanzi.



La Paris, Chagall trăia în sărăcie fără să-i lipsească însă cele necesare. Locuia în La Ruche în același timp cu alții, ca Soutine. Se împrietenise cu Modigliani, Delaunay, Max Jacob, Cendrars. Cînd a izbucnit războiul din 1914 fusese organizată la Berlin, prin grija lui Guillaume Apollinaire, o expoziție a operei sale. El însuși plecase în Rusia

ca să-şi reîntîlnească logodnica, pe Bella, şi acolo l-a surprins mobilizarea. La sfîrşitul războiului, pînzele trimise la Berlin, ca şi cele lăsate la Paris, dispăruseră.

Să subliniem caracterul învăluitor al formelor şi structurilor lui Chagall: într-o epocă în care linia frîntă şi cubul erau de rigoare, el rămîne fidel curbei şi cercului, şi această fidelitate durează; marcă sigură de autenticitate. „Dumneata faci sîni", spunea Bakst, în legătură cu curbele pe care le desena. În pînzele foarte mari, frînturi asemănătoare cu fulgerele împart, fără să le separe, diferitele scene: astfel în *Creația*, primul om, unda etc. ... — Fiecare din aceste scene este tratată cu o nesfîrşită delicateţe de contururi, şi detaliul nu pricinuieşte vreun rău ansamblului care este purtat într-o mişcare generală spre înălțime.

Ar fi pasionant să-l urmărim pe Chagall în cariera sa, dar ar fi paralel cu studiile care i-au fost consacrate şi asupra cărora nu trebuie să revenim. Fără să fi vrut, a fost amestecat în toate tulburările din lume. Între

cele două războaie, reîntors la Paris, în 1923, după o absență de 8 ani, face cunoștință cu scriitori și pictori suprarealiști, și cu Picasso, dar mai ales trăiește la țară, aproape de natură, și ilustrează *Fabulele* lui La Fontaine, cunoaște peisajele Palestinei care îl emoționează puternic. Războiul și persecuția îl constrîng să se exileze la New York în 1941 — realizează decoruri și costume pentru un balet montat de Massine în Mexic. Moartea soției sale, Bella, sapă o prăpastie adîncă în viața lui. Cu realizarea decorului la *Pasărea de foc* își reia lucrul. În 1947 se întoarce cu bucurie în Franța, cumpără o proprietate la Vence. Ar trebui să spunem tot ce datorează Chagall luminii Mediteranei — după ce își luase culorile de la Île-de-France — căci în această epocă au loc călătoriile lui în Grecia. Și totuși, Chagall nu pictează niciodată chiar după motiv.

Antipodul lui sau, mai curînd, antipodul operei sale se ridică în fața sau aproape de reședința sa: e capela lui Matisse.

Chagall e un anticlasic. Nimic, deci, nu poate fi mai interesant decît să-i cunoşti reacţiile picturale după cele două călătorii pe care le-a făcut în Grecia. El observă că în cultura greacă este cuprins totul; şi e adevărat: noi simplificăm antichitatea greacă reducînd-o la perspectiva academică. Şi un pictor are dreptul şi chiar datoria să reînnoiască peisajele clasice: Partenonul poate fi albastru, de pildă, vaporul pe care se merge la pescuit poate fi depăşit de peştii care au împodobit fileurile, satul Poros poate fi văzut prin fereastră pe clar de lună ca un vis ... În general, frumoasele guaşe inspirate de această ţară sînt viu colorate; fondul lor este roşu închis, verde sau violet.

Grecia, prelungire a Franţei în ochii lui Chagall, îi inspiră o nouă viziune. Mai mult ca oricînd, Chagall construieşte prin culoare, cum spunea Cézanne, şi nu prin linie.

Unele peisaje au o seninătate puţin obişnuită la Chagall. Ele se scaldă într-o *aura*. E un moment de odihnă, şi ca o notă de orgă în mişcarea care îl antrenează pe artist, în

acest pelerinaj care constituie opera lui şi care îi hrăneşte neliniştea. Toate locurile sînt locuri de trecere; îţi instalezi cortul acolo şi pleci din nou. Această casă în care locuiesc acum şi unde mă simt bine, s-ar întreba cineva în felul acesta, ce va deveni după moarte — voi rămîne totuşi în ea? Rătăcirea nu se va termina niciodată. Această absenţă de odihnă e una din trăsăturile acestei arte şi acestei vieţi.

Ţîşnirea continuă a creaţiei se caracterizează şi în zilele noastre prin introducerea în operă a unor tehnici noi — pămînturi arse (ceramicile bisericii din Assy), vitraliile (pentru catedrala din Metz) şi întoarcerea la desenul pe hîrtia japoneză. Fără a mai socoti opera gravată. Îmbătrînind, artistul întinereşte şi sensibilitatea lui devine transparenţă. În poezie, spune Chagall, se simte mai repede ceea ce e de calitate şi se discerne mai bine de ceea ce nu e: pentru pictură durează mai mult, şi mediocritatea poate să te înşele. „Pentru a simţi delicateţea sufletului mi-au trebuit şaizeci de ani."

Abia îl credem pe Chagall. Îl credem mai degrabă cînd spune, nu fără seriozitate: „Sînt un copil care are o anumită vîrstă ...“ şi, mai veridic în ceea ce-l priveşte pe el decît pe ceilalţi: „În fiecare zi sîntem puţin mai tineri“.

Georges Rouault[1]

Un mare artist ca Rouault este o ființă complexă, imposibil de prezentat sub un singur aspect; el a iubit în îndelungata-i viață prea multe forme de frumusețe, a îmbrățișat prea multe categorii de ideal, ca să poată fi definit dintr-o dată; totuși există, de-a lungul întregii sale vieți și opere, constanta unui temperament și a unei pasiuni, temperamentul unui om foarte apropiat de pămînt, pasiunea unui idealist care nu suportă despărțirea dintre pămînt și cer. Rămînînd mereu ace-

[1] Studiu scris înaintea morții lui Rouault. (N. A.)

aşi, el a fost meşteşugar, discipol, credincios, revoltat, şi sub aceste diverse poziții curge în filigran firul de aur al unui om însetat de dreptate, asemeni unui profet, al unui pictor intransigent în ceea ce privește calitatea artei sale, a unui poet naiv, cu suflet pur.



De la sfîrşitul războiului el locuieşte într-un apartament foarte luminos, în fața unei gări mari din Paris, iarna însă lipsește, plecînd în Sud. Niște mobile vechi din Bretania care aparțineau familiei doamnei Rouault împodobesc salonul, de asemenea un portret al ei, făcut de un pictor care era prieten cu soțul ei. Rouault şi soția sa sînt într-adevăr de origine bretonă; şi a fost o epocă cînd locuiau vara la Saint-Malo într-o casă situată pe metereze, cu fața spre mare.

La 85 de ani pictorul, cu toate că a fost obligat să ia unele precauţii pentru sănătate, păstrează un spirit foarte clar. Acasă la el, îmbrăcat într-o pijama moltonată, albastră

ca cerul, cu o bonetă rotundă asemănătoare cu cea a chirurgilor pe cap, se sprijină într-un baston cu vîrf de cauciuc. Are ochii de un cenuşiu deschis, buzele groase şi mari, nasul drept. S-ar spune că e un bătrîn meşteşugar din faubourg Saint-Antoine. Povesteşte pe un ton familiar amintiri despre Degas, Renoir, Maritain. Are spirit de dreptate cînd judecă comportarea celor pe care i-a cunoscut; şi ne gîndim atunci la intransigenţa aceluia care, acum opt ani, ardea în faţa portărelului cele trei sute cincisprezece pînze ale sale pe care le considera neterminate în urma acelui celebru proces (mai important chiar pentru toţi artiştii care fac jurisprudenţă decît pentru Rouault însuşi), cînd a obţinut cîştig de cauză în refuzul său de a lăsa pe piaţă nişte tablouri pe care nu le considera decît nişte schiţe şi pe care a obţinut să le reia, fie pentru a le termina, fie pentru a le distruge dacă nu le putea termina.

Mai ales aici, însă, trebuie să vorbim despre opera însăşi în raporturile ei cu creatorul.

Rouault s-a născut la Paris, în cartierul popular Belleville, chiar în ziua — 25 mai 1871 — cînd acesta a fost luat cu asalt de versaillezii care erau pe punctul de a-i învinge pe comunarzi şi de a împuşca un mare număr dintre ei foarte aproape, la Père-Lachaise. Familia lui se consacra în întregime artizanatului. Numai acest lucru îl împinge pe Rouault într-un trecut fabulos, acela în care individul exista şi nu devenise încă rotiţa unui angrenaj. Tatăl lui Rouault, originar din Montfort (în Bretania), era ebenist şi însărcinat mai ales cu finisarea şi lăcuitul pianelor la Pleyel. Mătuşile sale pictau porţelanuri şi evantaie. Bunicul îl admira pe Manet, ceea ce era neobişnuit în epoca aceea. În acest mediu neînsemnat, toată lumea avea gust — nu era numaidecît gustul la modă, ci un gust personal, care te călăuzea fără să fi avut nevoie să recurgi la ziare.

Tatăl lui Rouault era un veritabil individualist. Fiind breton, era credincios; dar şi mai mult sau mai puţin anarhist în credinţa lui: era partizanul lui Lammenais, compa-

triotul lui, împotriva papii. N-a vrut să-şi trimită fiul la şcoala catolică şi a preferat una protestantă.

Sub o fotografie de-a lui la vîrsta de 7 ani, Rouault a scris: „Elev nu prea strălucit deocamdată.

Cap rotund și puternic, frunte proeminentă. Ochi albaştri, nas mijlociu, păr blond, pungă goală.

Deja între vis și realitate ...

....

În operele lui va fi mai îndrăzneț decît în viață, ambele împreunate sau atît de bine ratate — Cine ştie? Cu siguranță nu el" (*Le Point*, august-octombrie, 1943).

Într-o zi cînd fiul lui a fost prea sever pedepsit după părerea tatălui, acesta, întotdeauna susceptibil la capitolul libertății, și-a trimis fiul la un meşter sticlar, hotărînd dintr-o dată să-l învețe o meserie. Rouault a fost, deci, pictor sticlar, și în această calitate a făcut restaurații şi a contribuit la fabricarea unor vitralii, printre care cele de la Saint-Sévérin, sub direcţia lui Hirsch.

Apoi a intrat în atelierul lui Gustave Moreau. După Şcoala de Arte Decorative a intrat la Şcoala de Belle-Arte. Primul lui profesor fusese Delaunay, dar Moreau a fost maestrul de la care a păstrat o amprentă de neşters.

În primul rînd chiar în arta lui. Rouault îl imită, îşi ia subiectele de la Gustave Moreau: *Samson învîrtind piatra de moară*, *Copilul-Isus în mijlocul învăţaţilor*, *Christos coborît de pe cruce*. Privindu-le, nu poţi să nu fii frapat de o continuitate care depăşeşte analogia. Şi te miră faptul că un artist cu un caracter atît de independent, cum este Rouault, a putut să sufere, şi nu involuntar (căci n-ar fi scăpat ocazia s-o renege mai tîrziu), o influenţă atît de importantă, atît de hotărîtoare ca aceea. El nu s-a crezut condamnat la originalitate cu orice preţ, ca atîţia alţii din epoca sa şi de mai tîrziu.

Gustave Moreau era un mare burghez, un profesor, un membru al Academiei, legat puternic de arta oficială a vremii sale, care era detestabilă; dar avea destul talent ca

s-o judece şi destul curaj ca s-o condamne. Îl împingea pe elevul lui preferat pe o cale care n-ar fi aceea pe care ar urma-o confraţii lui, și totuşi ar fi vrut ca Rouault să obţină cîteva recompense oficiale, de pildă premiul Romei. De aceea l-a trimis la concurs, dar Rouault n-a primit decît premiul Chenavard. Ultima oară cînd s-a prezentat, subiectul concursului era „Christos mort". Bonnat a făcut o critică tabloului lui Rouault: „Piciorul lui Christos este prea mare". — „Fie, a răspuns Moreau, de aceea trebuie trimis la Roma, căci, chiar după părerea dumneavoastră, acela pe care îl propuneți nu va face niciodată o cromolitografie mai bună." Și a adăugat: „Fără premiu doi pentru el, Roma sau nimic. Presupun că această şedere va fi excelentă pentru el, îi place să se consume şi să se îmbogăţească; şi dacă ar avea poftă să privească cîmpia romană și să ne închine ceva în acest sens, eu nu i-aş pune nici un obstacol". Dar premiul a fost decernat elevului lui Bonnat. Era epoca cînd prospera Carolus Duran care era supranumit „Cara-

colus caracolant", cînd Gérôme şi Frémiet dădeau tonul, cînd Bouguereau trecea drept un mare maestru — acel Bouguereau care la un curs seral îl va corecta pe tînărul Rouault.

Gustave Moreau era partizanul unei estetici care nu va fi totuşi aceea a lui Rouault. Era înainte de toate un profesor, şi un profesor savant. Privise multe tablouri în muzeele din Olanda şi Italia, şi în pictura lui se simţea aceasta. Îi plăcea meseria pe care o făcea şi nu găsea niciodată propria lui operă destul de bogată ca materie, destul de semnificativă, destul de terminată ca formă. Era prea conştiincios, prea scrupulos, şi nu găsea nimic prea frumos pentru spectator — ca şi romancierul onest care, după epoci, înmulţeşte prinţesele şi palatele în cărţile sale, sau dimpotrivă vagabonzii şi locurile rău famate, întotdeauna la fel de preocupat să nu cruţe nimic pentru cititorul său şi mînuind cu egal devotament bijuteria şi gunoiul. Gustave Moreau era pentru bijuterie, şi, din cauza vremii sale, pentru bijuteria

montată elegant și bogat, cu acea ornamentare chinuită care mai tîrziu va triumfa în feroneria de la 1900 și în arhitectura lui Gaudí. Pentru moment, pictura lui Moreau semăna cu poezia parnasienilor, statică, hieratică și strînsă în haine atît de luxoase încît puteau fi bănuite că sînt de împrumut.

Și totuși, spunea el, referitor la comorile pe care le constituiau pentru el operele lui Carpaccio, Memling și Lorrain, aş da tot acest aur pentru noroiul lui Rembrandt. Avea, deci, într-adevăr ideea unei bogății ascunse sub sărăcie, adică avea sentimentul măreţiei, sentiment care lua la el un aspect moral și religios. „Gloria, îi spunea el lui Rouault, este de-a lungul timpului un suflet care ți se destăinuie sau o inimă care te înţelege." Îl cita pe Pascal.

Toate aceste trăsături contribuie să formeze portretul unui om care cunoaște viaţa spiritului și exigența lui extraordinară. Dacă n-a devenit acel mare artist religios care a ajuns mai tîrziu Rouault, s-a întîmplat probabil pentru că a fost în același timp

prea savant şi prea rezonabil şi pentru că n-a îndrăznit să cedeze acestei exigenţe interioare. „Fără care, spunea Huysmans, el ar fi putut fi un Angelico modern.“ De ce nu artist şi profesor în acelaşi timp? În aparenţă nimic incompatibil. Dar artistul trebuie să fie la fel de parţial ca şi profesorul imparţial. „Străduiţi-vă să intraţi pe uşa îngustă!“ iată ceea ce e important pentru artişti. Şi pentru profesor nu vor exista niciodată drumuri destul de largi: el trebuie să fie obiectiv (s-a spus marele cuvînt) pentru a înţelege teoriile contrarii, pentru a cunoaşte punctele de vedere noi, pentru a-i ajuta pe elevii lui, fiecare avînd un temperament diferit de al celorlalţi. El nu va striga eventualilor lui vizitatori, cum făcea Degas cînd îi vedea urcînd, de sus din casa scării: „Eu vin să vă plictisesc la voi acasă? Atunci nu veniţi să mă plictisiţi...“ E deci delicat să fii ca Gustave Moreau, aplecat în acelaşi timp asupra operei sale şi asupra celorlalţi.

— Mai ales în epoca noastră se consideră că un artist n-a învățat niciodată pictura, că n-a intrat niciodată într-un muzeu, că n-a frecventat nici o academie și nici un atelier; el nu datorează nimic nimănui, este triumful generației spontane. Ce contrast cu modestia acestui savant profesor gata întotdeauna să-și recunoască datoriile și căruia îi plăceau aceia care le recunoșteau, ca, de pildă, Corot. Lui Corot i se spunea: „Trebuie să iubiți mult natura, domnule Corot, îi datorați totul", și Corot răspundea cu o bonomie încîntătoare: „Am și cîteva mici datorii față de Claude Lorrain". Lui Moreau îi plăcea să citeze aceasta; și trebuia să fie un om foarte seducător acela care definea astfel meseria de artist: „Un leu de îmblînzit...; seara, sub ghearele lui, îmblînzitorul mai speră să se ridice", și care pe patul de moarte spunea unui pictor intim, cu umilință eroică: „Nu doresc un rămas bun în felul celui de la Fontainebleau".

Înțelegem că Rouault a păstrat o amprentă de neșters în urma frecventării lui Moreau,

despre care spune că fusese mai curînd un emul binefăcător decît un profesor bun, şi este vrednic de cinste pentru faptul că şi-a recunoscut întotdeauna datoria. La prima vedere discipolul trebuia să se afle complet la opusul maestrului: acesta, mare burghez, mare erudit, fără să deteste desenul academic, impasibil în arta lui ca şi în viaţă, celălalt, plebeu de origine, meşteşugar ca formaţie, violent în sentimente, ca şi în expresie.

— Totuşi bogăţia culorii şi strălucirea „punerii în scenă", dacă ne este îngăduit să împrumutăm această expresie de laaltă artă, nu poate să nu reamintească la discipol gusturile maestrului, după cum conturul figurilor ne face să ne gîndim la influenţa primului maestru, sticlarul.

Dar datoria lui Rouault este, evident, înainte de toate, morală: „Gustave Moreau ne-a învăţat să ne disciplinăm voinţa fără o metodă preconcepută; ne-a insuflat gustul pentru ceva destul de înălţător şi rar, care poate fi îndrăgit tot atît cît şi adevărul cel

mai palpabil". „Ne-a învăţat să respectăm o anumită viziune interioară... să gustăm savoarea eroismului."
Rouault nu-şi defineşte această viziune interioară înainte de a fi atins treizeci de ani. Găsise deja teme de exploatat la predecesori spirituali mai puţin academici decît maestrul lui: Forain, Lautrec, Daumier, care au adus pe scenă nenumăraţi clovni, judecători şi prostituate, dar inspiraţia i-a venit de altundeva, şi natura acestei inspiraţii e aceea care a imprimat acestor teme un caracter extrem de original.

„Spre treizeci de ani am primit o lovitură puternică, sau o lovitură de graţie, depinde de unghiul în care te plasezi. Faţa lumii s-a schimbat pentru mine. Am văzut atunci ceea ce vedeam mai înainte dar, în altă formă şi armonie." Era în 1903 — pictorul avea 32 de ani. A fost un moment esenţial, acela al unei intuiţii pe care trebuie să te străduieşti s-o pătrunzi, căci toate analizele rămîn neputincioase pentru a realiza

ceea ce a însemnat o zdruncinare a întregii ființe. Avem relatarea directă a acestei intuiții datorită unei scrisori scrise în anul acela de către Rouault lui Schuré și a cărei comunicare o datorăm amabilității domnișoarei Isabelle Rouault:

„Pentru mine, începînd de la sfîrșitul unei zile frumoase în care prima stea care strălucește pe bolta cerească mi-a strîns nu știu de ce... inima, am făcut inconștient să decurgă o întreagă poetică. Această căruță cu nomazi oprită pe drum, calul bătrîn și slăbănog care paște iarbă uscată, paiața bătrînă așezată în colțul rulotei sale ocupată să-și cîrpească haina strălucitoare și bălțată, acest *contrast* de lucruri scînteietoare, strălucitoare, făcute să amuze, și această viață de o *tristețe nesfîrșită*... dacă o vezi puțin de sus...

Apoi am *amplificat toate acestea*. Am văzut clar că «paiața» eram eu, eram noi... aproape *noi toți*... *viața* este aceea care ne dă această haină *bogată și împodobită cu paiete*, sîntem

cu toţii *mai mult sau mai puţin paiaţe*, purtăm cu toţii «*o haină împodobită cu paiete*», dar dacă sîntem surprinşi, cum am surprins-o eu pe bătrîna paiaţă, vai! atunci, cine ar îndrăzni să spună că nu este cuprins pînă în străfundul inimii de o milă fără margini. Am defectul (defect poate... în orice caz este pentru mine o prăpastie de suferinţe...) de a nu *lăsa niciodată nimănui haina sa împodobită cu paiete*, fie el rege sau împărat. Vreau să văd *sufletul* omului pe care-l am în faţa mea... şi cu cît este mai mare şi cu cît este mai slăvit ca om, cu atît mai mult tremur pentru sufletul lui..."

Nu s-ar putea da prea multă importanţă acestei pagini, despre care însuşi Rouault are conştiinţa că este cheia operei sale, atunci cînd scrie mai tîrziu:

„Să-ţi tragi toată arta din privirea unei bătrîne mîrţoage de saltimbanc (om sau cal) înseamnă că ai un orgoliu de nebun — sau o umilinţă desăvîrşită, dacă eşti născut pentru aceasta".

În acea epocă Rouault l-a cunoscut pe Huysmans şi mai ales pe Léon Bloy. Acesta din urmă va exercita asupra lui Rouault o influență hotărîtoare. S-au întîlnit două temperamente făcute să se atragă şi să se înţeleagă: ura jumătăților de măsură și gustul pentru exces, ideea că pentru a ajunge în cer este mai bine să treci prin iad decît să duci viața liniștită și ireproşabilă a „oamenilor cumsecade", denunțarea pătimașă a tuturor formelor de ipocrizie, înglobînd și ipocrizia religioasă.

Rouault citeşte *Femeia săracă*, și această lectură îl tulbură profund. Bloy notează în jurnalul lui (16 martie 1904): „Această carte l-a muşcat de inimă, l-a rănit fără speranță de vindecare. Tremur cînd mă gîndesc la pedeapsa acestui nenorocit".

Așa cum Bloy este pe linia lui Baudelaire — acel Baudelaire care îi biciuieşte pe burghezii din timpul său și exaltă răul în detrimentul mediocrității — Rouault este pe linia lui Goya și a lui Daumier, dar dacă exprimă mînia, e pentru a face să izbucnească mai bine mila sa şi a servi drept exemplu.

Intimitatea dintre Bloy şi Rouault ar fi trebuit să fie mare. Dar n-a fost. Lui Bloy, care era un nonconformist în literatură, nu-i plăcea în pictură decît expresia academică. Una din primele pînze — puţin personale — a noului său prieten: *Copilul-Isus în mijlocul învăţaţilor* îl încîntase; dar atunci cînd pictorul îşi descoperă drumul propriu, nu mai recunoaşte în opera sa decît „caricaturi îngrozitoare şi răzbunătoare". Şi îi scrie la 1 mai 1907, în legătură cu Salonul Independenţilor: „Fireşte am văzut unica şi veşnica dumitale pînză, întotdeauna aceeaşi tîrfă sau aceeaşi paiaţă, cu acea singură şi lamentabilă diferenţă că deşeul pare mai mare de fiecare dată... Astăzi îţi mai spun două lucruri, după care n-o să mai fii pentru mine decît un trup fără suflet. *Primo*: eşti atras exclusiv de urît, şi acest urît te ameţeşte. *Secundo*: dacă ai fi un credincios, un practicant religios, un supus, n-ai putea picta aceste pînze oribile. Un Rouault capabil de profunzime ar simţi puţină spaimă".

Astfel de reproşuri ar fi putut foarte bine să fie adresate lui Bloy de către un prieten neînţelegător — şi, toată viaţa lui, Bloy a fost urmărit de acei adevăraţi catolici care se scandalizau să audă vorbindu-se despre îngeri în graiul demonilor. Există idei gata făcute despre universul religiei, şi Bloy, ca şi Rouault, sînt cei doi oameni care le-au răsturnat cel mai mult. Dar exista între ei o neînţelegere imposibil de spulberat, deoarece Bloy ajungea să-l considere pe Cézanne drept unul dintre cei mai lamentabili artişti pentru că nu ştia să „realizeze" — (a realiza, însemnînd pentru Bloy, a avea finisajul academic pe care Cézanne îl numea „finisajul imbecililor"); şi de aceea el nu era destul de sarcastic la adresa „bunului-gust" — „şi făcea în *Femeia săracă* portretul unui penitent din Salette, care, pentru a-şi ispăşi greşelile, se căsătorise cu o bătrînă prostituată pe care marinarii n-o mai doreau şi care îl snopea în bătaie şi-l copleşea de ridicol şi de ruşine". — Dar Bloy ar fi vrut fără îndoială ca Rouault să fie un Burne-Jones, un Rossetti, în loc să fie ca el un

Ghelderode *avant la lettre* sau un Bernanos, pe scurt un gotic!
Rouault a scris în legătură cu toate acestea într-un mod foarte exact, în *Amintiri intime*:
„Unii m-au alăturat lui (Bloy) și am devenit Léon Bloy al picturii fără s-o fi dorit, nici s-o fi căutat... Deseori s-a stabilit foarte greșit o apropiere între arte. *E natura spiritului* de-a lungul secolelor, și în arte foarte diferite între ele *prin mijloacele lor de expresie*, dar este un joc facil și deseori fals să apropii artiști practicînd o artă diferită".
Imperativele Frumosului și Binelui nu sînt unite în spiritul oamenilor decît printr-o aspirație legitimă și nu printr-o legătură substanțială. Ei ar vrea ca lucrînd pentru unul să-l obțină pe celălalt ca răsplată; și continuă să presupună că nu există decît o singură formă de frumos și o singură formă de bine, ca și cum totul ar fi simplu și uniform. Fără îndoială că pentru a continua să trăiască ei trebuie să întrețină acest fel de speranță pe care experiența ne-o dove-

deşte iluzorie şi rezervată altei vieţi. Ceea ce contează este să rămîi intransigent faţă de idealul tău: „Cine va spune că a urmat întocmai acest vis de a fi credincios unui ideal sever, uneori puţin prea sus, puţin prea departe de aptitudinile dăruite, pe care îl făureşti cînd eşti foarte tînăr?“ Dar se întîmplă ca idealul pe care îl ai să nu poată fi exprimat decît prin opusul acestui ideal, iar modelul prin caricatura lui. E cazul lui Rouault din cea de a doua perioadă a vieţii sale. Fetele, judecătorii, clovnii sînt contrariul purităţii, al umilinţei, al gravităţii; ei fac să ţîşnească aceste calităţi prin contrast, cum procedează umbra cu lumina.

În acest moment, Rouault trece drept înspăimîntător, chiar în proprii săi ochi. Pictura lui este calificată drept insultatoare. E oare din cauza subiectelor tratate? Ele dau totuşi oroarea viciului, a ipocriziei şi a înjosirii, subliniindu-le în personajele care le întruchipează cel mai bine. Artistul nu le învinuieşte pe bietele fiinţe omeneşti pentru

care are o profundă milă, dar îi învinuiește pe acești monştri care au intrat cu forța în ele și pe care își propune să-i gonească prin vrăji, dezvăluindu-le mai întîi caracterul satanic. Procedeul lui este de a băga fierul roşu în rană. El apare ca judecătorul din *Dies irae*. Și paralel tehnica lui devine o tehnică de contraste dure, în timp ce pînă în 1903 era făcută din lumină şi umbră, din jocuri de valoare și gradații savante. Brunurile au dispărut, în schimb apar roşurile bătînd cînd în violet, cînd în portocaliu; culori agresive şi forme provocante, negru, mult negru. Un critic al epocii scrie referitor la asta că „aceste picturi resping prin impenetrabilitatea tonurilor lor, de un negru de cerneală, înviorate pe alocuri de note purpurii care par, ca să spunem la drept vorbind, nişte rămăşaguri".

Prostituatele lui au aerul unor burlane de catedrală, ele sînt depăşite în monstruozitate de judecătorii care sînt scăldați de ipocrizie și sadism. Clovnii sînt patetici în resemnarea lor în fața suferinței pe care

şi-o impun lor înşişi în calitate de instrumente ale veseliei publice.

Şi pentru că este vorba de Maritain, să spunem că *Artă şi Scolastică* a fost scrisă de el gîndindu-se la arta lui Rouault, cum *Hotarele poeziei* fusese scris în legătură cu Rouault însuşi. Nimic nu este, de altfel, mai semnificativ din personalitatea pictorului decît capitolul care îi este consacrat în *Marile prietenii* de Raisa Maritain. Îl vedem retrăind pe Rouault matur, acela care locuia la Versailles şi venea să cineze în fiecare săptămînă la vecinii lui, Maritain.

Sosea *clocotind* de idei, plin de preocupări, şi fără introducere, nici explicaţie, începea să vorbească de ceea ce îl preocupa cel mai mult. Nu era omul dialogului, nici al conversaţiei! Ca mulţi artişti mari (şi mici) nu se dezvăluia niciodată, ceea ce nu înseamnă egoism atunci cînd ai început să înţelegi universul. Avea în buzunar hîrtii acoperite de un scris neciteţ: erau poeme pe care

tocmai le scrisese și pe care le citea gazdelor sale.

Între paranteze fie spus, aceste poeme publicate doar în parte, deconcertează: articolul este aproape întotdeauna suprimat, punctuația de asemenea, repetițiile și inversiunile sînt obișnuite. Toate acestea ar putea să facă parte din cadrul unei poezii conștient moderne, dacă din păcate sensul poemului nu ar fi foarte clar, ceea ce înlătură orice merit inovațiilor sintaxei. Temele sînt satirice (împotriva burghezilor ipocriți, a judecătorilor feroci, a criticilor prezumțioși) sau idilice (legende vechi sau peisaje în care apa domină ca element: izvor, canal, rîu etc...).

Aici se simte exprimarea unui suflet naiv și simplu:

Critiques parlent bien
mais si je vais pêcher à la rivière
dès que mon bouchon flotte
je ne les entends guère
— Si Jésus et sa mère

viennent m'offrir un beau poisson de vif argent
tout frétillant
que l'enfant tient dans ses petites mains
souriant et fier...[1]

La misticii germani găsim efuziuni asemănătoare pe un ton foarte familiar. Ceea ce nu se găsește la ei sînt evocări ale societății viitoare, cum ar fi aceasta, de pildă:

Tout sera pétri du même limon
Ces mignons d'enfant de cochons
tous de plus en plus ils se ressembleront[2].

Raisa Maritain spune pe drept cuvînt că în general stilul poemelor lui Rouault este

---

[1] Criticii vorbesc bine
dar dacă voi pescui în rîu
de îndată ce dopul meu plutește
nu-i aud de loc
— Dacă Isus și mama lui
vin să-mi ofere un pește frumos de argint viu
zbătîndu-se
pe care copilul îl ține în mîinile-i mici
zîmbind și mîndru . . . N. Tr.

[2] Totul va fi plămădit din același lut
Acești drăgălași purceluși
toți din ce în ce vor semăna mai mult. (N. Tr.)

acela al cîntecului popular, sau „al unui Villon puţin relaxat".

Această literatură nu adaugă nimic la gloria artistului, totuşi este util s-o cunoşti, ca să-l poţi defini; şi cu atît mai mult cu cît aceste efuziuni scrise contrastează la prima vedere cu acea rezervă sălbatică pe care autorul lor şi-a impus-o întotdeauna faţă de arta sa, nevoind să spună ce era pe cale să facă, refuzînd să i se viziteze atelierul, ascunzîndu-şi adresa de acasă. Incontestabilă dezinteresarea lui, şi dacă scria n-o făcea ca să se pună în valoare, după cum nici nu picta ca să cîştige bani. Sărac şi cu familie grea, a fost foarte indignat cînd un preot l-a sfătuit: „Fă o pictură care să se poată vinde..." În această epocă pictura lui este întunecată şi neagră, inspiraţia violentă şi amară.

Sînt oameni a căror existenţă este plină de aventuri. A lui, de loc. A crescut ca un copac lîngă rîu, al cărui trunchi devine tot mai puternic şi umbra tot mai deasă. Această magine luată din *Psalmi* îţi vine în minte

atunci cînd te gîndeşti profund la el: „Omul drept este ca un copac sădit aproape de apele curgătoare, care rodeşte la timpul lui şi al cărui frunziş nu se veştejeşte niciodată". Care rodeşte la timpul lui — iată ce este caracteristic pentru viaţa şi opera lui Rouault. E cineva care a aşteptat întotdeauna — urmînd sfatul lui Corot.

Dacă am vrea să ne străduim, am găsi în opera scrisă a lui Rouault imagini ale apei, nu ale apei marine neîmblînzite și neliniștite, ci ale apei familiare omului, un izvor, un rîu sau un canal. Acestea sînt deseori temele poeziilor sale — și uneori ale ultimelor sale peisaje. Nu e oare ciudat? Există o latură bucolică a sufletului lui Rouault, cînd acest suflet se aseamănă cu „cerbul care boncăluieşte dincolo de apele curgătoare", cînd aşteaptă sosirea regelui „aidoma ploii care cade peste pajiştea proaspăt cosită, aidoma puhoiului care udă pămîntul...", cînd prezice: „Cei drepţi vor creşte ca palmierul, se vor înălţa ca cedrul din Liban... se vor acoperi de flori şi vor purta fructe pînă la adînci bătrîneţe".

Dar acesta este Rouault cel intim şi secret. Acela care se manifestă în operă, acela care flagelează monstruoasa ipocrizie a timpului său („la belle époque") este un om în aparenţă complet opus. El caută să demaşte acest duşman perfid: „Graiul lui are mai multă dulceaţă decît licoarea cea mai fină, dar războiul este în inima lui; cuvintele lui sînt ascuţite ca săbiile", spunea David despre ipocritul din epoca sa.

Nu trebuie atenuată importanţa unei opere cu caracter sarcastic, nu trebuie aţîţate declaraţiile incendiare.

Exemplul lui Rouault este excelent pentru a pune în lumină necesitatea absolută a alegerii. Această alegere este deja făcută de aştri în clipa naşterii. Rămîne să fie confirmată şi să repetăm zicala unui englez: *I like my choice!*[1] Nu există artă de sinteză.

Dacă dezvăluirea lui Rouault este dură, nu este neîndurătoare, căci lasă în afara

[1] Îmi place alegerea mea! În engleză în original. (N. Tr.)

scenei şi fără să elimine, în perioada cea mai agresivă, tandrețea și idealul. El o respinge într-un mai presus pe care îl sugerează. Aceasta este marea diferență ce-l desparte pe Rouault de unii dintre contemporanii săi care au cultivat caricatura pentru ea însăși. Dar oricît de monstruoşi ar fi judecătorii lui Rouault, prin însăşi monstruozitatea lor te fac să te gîndești la adevărata dreptate; prostituatele lui Rouault evocă, prin josnicia și decăderea lor, adevărata dragoste; clovnii, atît de triști și de descumpăniți, sînt ca nişte momîi ale copiilor inocenți cînd se joacă.

Revolta unei inimi nobile are întotdeauna o latură pozitivă. Ea spune *nu* pentru că ar fi vrut să spună *da*. Protestul împotriva răului își trage vehemența din forța cu care te atrage binele. Dante nu este niciodată mai violent ca atunci cînd dragostea lui este mai vie. (*Ahi! serva Italia, di dolore ostello*[1]... *etc.*).

[1] Ah! Italie slugă, gazdă a durerii... În italiană în original. (N. Tr.)

După războiul din 1914, Rouault a început să facă, concomitent cu pictura, şi ceramică, care l-a apropiat de vechea lui artă de sticlar şi i-a amintit întrebuinţarea plumbului în compunerea vitraliilor; și se recunosc în tablourile lui acele trăsături mari care mărginesc figurile şi subliniază în același timp expresiile. El se dedică de asemenea gravurii și tapiseriei. Asta deoarece n-a încetat niciodată să fie un meşteşugar, şi chiar este rar şi interesant cazul unui artist care departe de a-şi renega prima meserie de meşteșugar se străduiește să practice altele, folosindu-se de ele pentru a-și hrăni arta, reluînd astfel o tradiție pe care Colbert o întrerupsese cînd a întemeiat Academia de Belle-Arte.

A existat întotdeauna la Rouault un element pămîntesc care a dat artei sale soliditate, el n-a părăsit niciodată contactul cu tehnica, mai curînd l-a întărit.

El ar fi putut să se îndrepte spre decorativ şi, prin decorativ, spre abstract. Dar i-a fost frică că se pierde pe aceste înălţimi,

cum spune el, şi a rămas întotdeauna în domeniul figurativului. Ar fi putut, invers, să devină un pictor realist, în sensul strict al cuvîntului, dar n-a făcut acest lucru, gîndindu-se că demnitatea artei sale ar fi atinsă și că încercarea ar fi imposibilă: „Nu trebuie să luptăm zgomotos cu natura, să facem o imitație riguroasă, dar putem, ca și muzicienii, să transpunem".

El va transpune din ce în ce mai mult, şi perioada care se întinde de la primul război pînă la al doilea îl va arăta plin de grija de a da viziunii sale interioare un aspect sintetic, să degajeze liniile generale şi, paralel, să se exprime într-o manieră mai sobră şi mai detaşată. S-ar putea spune că, fără să schimbe idealul, el trece de la paroxism la seninătate (dacă acest cuvînt se poate potrivi unui astfel de temperament). Christosul pe care îl reprezintă de acum înainte este mai curînd acela al Învierii decît acela al Patimilor. Caracterul bizantin se accentuează. Măreţia se afirmă în detrimentul pateticului. De ce? Pentru că ori-

zontul s-a schimbat pe măsură ce s-a înaintat.

Atunci apar peisajele, florile, obiectele, zorile și amurgurile, tot decorul în care se cufundă tot ceea ce e omenesc, dar care îi permite omului să uite ucigătoarea neliniște și să trăiască în pace, înconjurat de lucruri. Culorile devin mai deschise, tonurile mai puţin intense, atmosfera mai limpede.

Deja de la sfîrşitul primului război pictura lui Rouault evoluase în mod sensibil. El abandonase acuarela pentru pictura în ulei — și avînd o predilecție pentru subiectele sacre, expresia lui devenise mai gravă, paleta mai variată; din 1930 pînă în 1939 culorile au devenit strălucitoare și pînzele au căpătat luciul smalțului. De la ultimul război tablourile au devenit mai mici, și, lucru curios și nou, au apărut obiecte, ca recenta *Ramură de lămîi*. E cu totul alt aspect al artei lui Rouault, și care nu întrerupe continuitatea operei sale.

Această continuitate se afirmă în primul rînd prin supremația materiei. Ramura de lămîi se întîlnește din acest punct de vedere cu cele dintîi pînze ale lui Rouault: „Ignoram totul despre materia picturală, spune el, cînd l-am cunoscut pe Gustave Moreau, dar, de la primele noastre întrevederi, în fața schițelor mele imperfecte, ridicîndu-și brațele spre cer, mi-a spus: «Ah! iubești materia, îți doresc fericire!...» așa cum un radiolog mi-ar fi spus: «Ai cancer la stomac, nu există nici un leac de vindecare, dar te putem împiedica să suferi prea mult...» În acea împrejurare n-aș fi ținut să fiu vindecat..."

Una din cele mai profunde caracteristici ale artei lui Rouault constă într-adevăr în asta. Numai că există în epoca noastră un asemenea abuz al cuvîntului „materie", încît ar trebui să facem deosebire între grosimea pastei pusă pe pînză uneori greșit și luînd aspectul valurilor furioase — și însăși substanța culorii care pentru a străluci are nevoie de o anumită forță, „așa cum carnea are

nevoie de muşchi şi oase". În această privință, „materia" nu se opune spiritului, altfel ce-am spune despre Rembrandt care s-a folosit de ea ca să facă să țîşnească lumina? Nevoia de despuiere este foarte frumoasă şi este un ideal pe care îl cunoaştem foarte bine în Franța. După cum remarca Rouault, „ca să te despoi trebuie să fii destul de bogat". Aristotel scrisese deja că generozitatea este o virtute, dar ca s-o practici trebuie să ai ceva de dat şi, deci, posedarea unui bun nu este în sine un rău.

Altă caracteristică a artei lui Rouault încă de la începuturile ei este mai puţin recunoscută în general. Se pronunţă întotdeauna la adresa lui cuvinte ca violenţă, patimă, milă etc... dar niciodată cel de bucurie. În felul lui, însă, Rouault este un pictor al bucuriei. Bineînţeles asta se vede mai bine în ultimele sale tablouri, atît de adîncite în meditaţie şi de grave, dar tot atît de calme şi de sigure. În *Stella vespertina*, cartea pe care abatele Morel a prefațat-o şi care completează *Miserere*, al cărui mare exeget a fost, Rouault

exclamă: „Pictor al bucuriei!... De ce nu? am fost atît de fericit să pictez, am fost nebun după pictură, uitînd totul în cel mai mare necaz. Criticii nu-şi dau seama pentru că subiectele mele erau tragice. Dar bucuria nu se află oare decît în subiectul pe care îl pictezi?“ Şi, vorbind despre Renoir în *Amintiri intime*, spune: „A înţeles bucuria care va exista întotdeauna pentru un pictor sub un cer îndrăgostit să mîngîie cu ochii apele, trupurile, pulpa florilor sau a fructelor savuroase... Îi invidiez pe aceia care pot s-o facă fără vreun gînd ascuns, ca nişte copii fericiţi, copleşiţi de zei favorabili...“

Dar există *gîndul ascuns*... ah! e bine spus! Şi toată prăpastia care desparte bucuria învierii de aceea a vieţii sub soare.

Nicolas de Staël

La 16 martie 1955, la 41 de ani, murea Nicolas de Staël. Această dispariție care a surprins prin caracterul ei neașteptat pe majoritatea celor care-l cunoşteau și care i-a consternat nu este, totuși, în dezacord cu ritmul unei vieți care se numără printre cele mai excepționale.

Nicolas de Staël s-a născut la 5 ianuarie 1914 (după calendarul gregorian) (23 decembrie 1913, după calendarul iulian) la Petersburg. Tatăl lui, general şi guvernator al fortăreței Sfinții Petre si Pavel, făcea parte dintr-o

familie din acei baroni baltici care constituiau o aristrocrație militară, stabilită între Prusia orientală și Finlanda; familie devenită rusească de două secole și înrudită cu acei Staël-Holstein al căror nume a devenit celebru în Franța datorită unei femei de litere. Și mama lui Nicolas era tot rusoaică. Familia lui s-a stabilit la Berlin. Apoi la Bruxelles. Devenit orfan, Nicolas a fost crescut împreună cu alți copii într-o instituție creată cu acest scop în Belgia; dar disciplina, oricît de ușoară ar fi fost, i s-a părut greu de suportat și a fugit cu unul din camarazii lui pentru a se refugia chiar acasă la directorul instituției care i-a adoptat pe amîndoi și le-a dat o educație desăvîrșită: studii clasice, belle-arte, sporturi și chiar călărie. Liber să-și dezvolte gusturile cum înțelegea el, de Staël a început să studieze desenul la Academia regală de Belle-Arte, sub conducerea profesorului Van Haelen. La vîrsta de 16 ani începe să călătorească, mai întîi în Țările de Jos, unde îl descoperă pe Vermeer, Hals, Rembrandt,

Hercule Seghers; fără îndoială, aceste prime contacte au avut o mare influență asupra lui: sensul spațiului, caracterul dramatic, dragostea pentru lumină. Bineînțeles îi cunoaște pe expresioniștii belgieni și latura lor frenetică. Face acuarele. Sosirea lui la Paris va marca în cariera sa o cotitură hotărîtoare. Aici, obligat de acum înainte să-și cîștige existența, pictează decoruri; desenează la Luvru (tablouri de Chardin) și descoperă pe marii pictori contemporani ca Matisse, Soutine, Picasso. Este încă foarte tînăr și n-a văzut decît țările din nord. De la 21 de ani a călătorit în țările din sud, în Spania, Maroc, Algeria și Italia, întorcîndu-se între timp mereu la Paris. Și încetul cu încetul a fost cucerit de acest climat diferit.

Totuși viața lui devenise foarte grea la Paris. Se culca pe paie, locuia la un moment dat într-o odaie cu plafonul atît de jos încît el, care era foarte înalt, nu putea să stea în picioare. Pe scurt, îndura cele mai mari lipsuri pentru a putea continua să picteze.

În 1939 s-a angajat în Legiunea Străină, în Tunisia, şi a obţinut naţionalitatea franceză.

Anii de ocupaţie petrecuţi la Paris au fost printre cei mai grei. Nicolas de Staël a avut cel puţin norocul să-l cunoască pe Braque, al cărui prieten a devenit. Şi în timpul războiului, ginerele lui Nicolas de Staël, Antek Tudal, a scris fiind copil încă o carte de poeme pe care Braque a vrut s-o ilustreze, într-atît de mult i-a plăcut. În timpul acestor ani atît de negri, norocul i-a surîs pe neaşteptate. Un prieten arhitect i-a făcut rost de o locuinţă şi un atelier. În aceeaşi casă locuia un misit de tablouri american, pe care un deranjament la soneria de la uşă l-a făcut să coboare în acelaşi timp cu el, şi cunoscîndu-l l-a pus în legătură cu cîţiva negustori şi colecţionari din ţara lui.

Staël a devenit celebru în Uruguay şi în Statele Unite, cu mult înainte de a deveni în Franţa. Totuşi, cîţiva amatori francezi presimţiseră deja importanţa lui Nicolas de

Staël — printre primii numărîndu-se Jean Bauret, a cărui prietenie manifestată de timpuriu și niciodată dezmințită i-a fost fidelă pînă la sfîrșit. Este curios însă că New York-ul a fost orașul unde a cunoscut primul succes triumfător atunci cînd Parisul ezita încă, în ciuda expozițiilor de la galeriile Carré și, mai ales, Dubourg. Forțînd puțin nota, Nicolas de Staël spunea atunci că nu era apreciat în Franța decît de provinciali. Era cu siguranță doar o butadă! După călătoriile lui în America însă, vedea oameni stînd la coadă în fața galeriei unde erau expuse pînzele sale achiziționate de unii amatori care aveau o mare admirație pentru pictura lui, pe cînd la Paris marele lui succes nu s-a hotărît decît la ultima expoziție din 1954 — (după una de la Londra).

În fața acestei schimbări a lucrurilor, Nicolas de Staël a dovedit cea mai mare egalitate sufletească.

Poate să pară ciudat că folosim acest cuvînt familiar romanilor și care se referea mai

curînd la soarta rea decît la cea bună... Cu toate acestea, e singurul care se potrivește. Poate că este mai greu să suporți reușita decît eșecul, să te arăți la înălțimea evenimentelor care te copleșesc decît să faci pe mortul sub acelea care te strivesc. Dar lucrul era ușor pentru de Staël, care se simțea la fel de bine în cea mai neînsemnată situație, ca și în cea mai importantă, și care cunoștea de cînd s-a născut aceste schimbări dezgustătoare.

Trăsătura lui dominantă era generozitatea — puținul interes pe care îl acorda condițiilor de viață și obiceiul de a vedea totul în mare — un jurnal din Nisa relata cu spaimă a doua zi după moartea lui că se găsise la el, la Antibes, unde închiriase un atelier, o factură a unui negustor de culori care se ridica la o sumă fabuloasă. Era nepăsarea marelui senior care nu ținea cont de cheltuială cînd era vorba de a atinge un scop, asemănător acelor gentilomi care-și aruncau punga celor ce le făcuseră cel mai mic serviciu (gest pe care îl fac de secole

doar eroii de foiletoane), pe care nu-i interesau mijloacele, ci doar să ajungă la un rezultat, şi care erau hotărîţi să nu se lase opriţi de nici o altă consideraţie decît de aceea a gloriei. Această comportare putea să aibă inconveniente (uneori majore) pentru ceilalţi şi pentru el însuşi, dar ele nu ştirbeau cu nimic din expresia unui suflet dominator şi de neîmblînzit.

Acest rus, cu o fire violentă şi exagerată, asimilase cu toate acestea ceea ce putea fi valabil într-o ţară cu un climat mai temperat. Era, bineînţeles, puţin dezorientat de acest spirit de economie care se manifestă în toate domeniile şi care se justifică totuşi prin scopul în sine: a merge puţin prea departe, pentru un francez, înseamnă a trece peste scop; înseamnă a izbuti poate să atingi ceva important în aparenţă; ceea ce este însă într-adevăr important e ceea ce vizezi, şi nu ceea ce ţi se pare important; excesul este, deci, un obstacol asemănător în efectele sale cu neputinţa. Iată un raţionament pe care nu-l făcea cu siguranţă Nicolas de

Staël, dar era destul de înzestrat cu sentimentul armoniei pentru ca, printr-o mișcare inversă a oscilației care îl ducea către extreme, să se resemneze la această componentă de forțe care singură poate constitui o desăvîrșire.

N-ar trebui totuși să mergem pînă la aducerea artei lui Nicolas de Staël la proporțiile gustului clasic (în interiorul celui modern), n-ar trebui să ajungem pînă acolo încît să uităm că Nicolas de Staël ascundea în el o forță ireductibilă la orice fel de canon. De altfel, forța lui fizică l-ar fi împiedicat. Putea petrece nopți întregi lucrînd, zile în șir mergînd și dedîndu-se la tot felul de excese, fără ca rezerva lui de energie să pară micșorată. Ducea o viață în ritm de galop dezlănțuit. Era un „Kalender", un „fiu de rege".

Contrar atîtor artiști a căror frenezie nu este decît verbală și munca creatoare o sarcină nervoasă, el se lupta corp la corp cu pictura, și ar fi trebuit să iasă cu „brațele rupte ca și cum ar fi îmbrățișat mulțimi", dar această luptă, epuizantă pentru

alții, nu făcea decît să-i dea un nou elan: întotdeauna nemulțumit și întotdeauna copleșit chiar în mijlocul acestei nemulțumiri. „Este întotdeauna imperfect și niciodată desăvîrșit, ca și viața."[1]

Ne mirăm astăzi de această febrilitate de a produce, datorită unei vitalități abundente; dar să citim în Vasari viața unor pictori ca aceea a lui Tintoretto, și vom vedea cît era de frecventă și de apreciată amploarea concepției și rapiditatea execuției. În artă ca și în mersul pe jos, fiecare are iuțeala lui.

Ca și cei din Renaștere, Nicolas de Staël avea o ambiție aproape nelimitată. Deseori spunea cîte unui prieten intim că la vîrsta la care ajunsese el, marii artiști își terminaseră deja opera și viața, și această reflecție nu era deplasată din partea lui, cum ar fi fost din partea altora.

Pentru a termina un portret, care atunci cînd e vorba de un astfel de om este întot-

[1] Cuvinte relatate de R. V. Gindertael. (N. A.)

deauna fals şi incomplet, trebuie spus că plăcerea riscului făcea parte din caracterul său. Fără îndoială era pasionat de spectacolul lumii şi de misterul creaţiei; e tot atît de adevărat însă că era capabil să se detaşeze cu aceeaşi repeziciune cu care se ataşase. „Riscul" era elementul lui. Iată de ce a fost prin excelenţă omul imprevizibilului, acela al hazardului. Ne gîndim la unul din compatrioţii lui: Tolstoi spunea că în tinereţe se distra cu camarazii lui să bea o sticlă de coniac, aşezat pe pervazul unei ferestre cu spatele la stradă...

Cînd l-am cunoscut prin intermediul unui prieten comun, Jean-Jacques Mayoux, m-a făcut să mă gîndesc la un cal pur sînge. Foarte înalt, foarte zvelt şi aproape uscăţiv, cu capul tremurînd întotdeauna uşor şi întorcîndu-l cînd într-o parte cînd în alta, nervos şi nerăbdător ca un cal care dă din picioare, nu dădea totuşi impresia de febrilitate pe care o puteai bănui după aceste semne (ce nu apăreau de altfel decît ca nişte uşoare şi imperceptibile indicaţii aruncate

pe un carnet de crochiuri, şi care traduc doar o intenţie). Atitudinea lui în general era complet opusă: aceea a unui mare adolescent nepăsător care se întindea încrucişîndu-şi picioarele ca să asiste la un spectacol de care se va bucura în linişte; dintr-o clipă în alta un rîs puternic îl zgudúia, dar un rîs care n-avea nimic sarcastic, un rîs grav şi profund, şi glasul lui de bas ca al lui Şaliapin avea rezonanţe de orgă. Atunci era fericit şi destins; dar poate nu era decît la suprafaţă; şi cu siguranţă o nelinişte îl cuprindea, iar atunci cînd trebuia să-şi reia lucrul. Şi atunci, într-o confruntare cu ambiţia lui colosală şi justificată, începea acea luptă interioară care, după părerea mea, nu lasă urme prea adînci asupra operelor terminate. Căci ele respiră acea „nobilă uşurinţă" despre care vorbea un scriitor din secolul al XVII-lea şi pe care o lăuda unul din prietenii lui ca pe cea mai mare calitate ce se poate întîlni la un artist.

În ultima parte a operei sale încerca să picteze pînze din ce în ce mai mari; s-ar fi spus

că dorea să reînnoiască încercarea venețienilor pentru care tablourile luaseră locul zidurilor. Dintr-o singură trăsătură de pensulă voia să ia cu el o lume întreagă. Nici o fisură, nici o limită; căci lumea este fără fisură și fără limită. Atunci nobila ușurință de care era vorba adineauri avea din ce în ce mai mult nevoie de eforturile spiritului pentru a-și da frîu liber. Atunci cuvîntul lui Cézanne trebuia să fie încercat de pictor în toată rigurozitatea lui pentru că se referea la alt fel de ușurință: „Născîndu-ne aducem cu noi ușurința. Trebuie s-o distrugem; ea este moartea artei".

Se pare că viața lui Nicolas de Staël se poate rezuma la trecerea de la una din aceste ușurințe la alta.

Aceasta dă operei, atît în ansamblul cît și în detaliul ei, un caracter patetic. Dacă ne gîndim bine, Nicolas de Staël a pictat foarte puțini ani. Ce rămîne dacă defalcăm, din cei 41 de ani ai scurtei sale existențe, anii copilăriei, anii de studii, cei în care n-a putut decît să vopsească decoruri; să ținem

cont de călătorii, de război, de prima perioadă de încercări? Cu toate acestea, opera este mai însemnată decît s-ar putea crede.

Ea n-a avut la prima vedere o dezvoltare lineară și continuă. Nicolas de Staël a început prin a face portrete. Apoi s-a detașat de imitație. „Încetul cu încetul, spunea el, m-am simțit stînjenit să pictez un obiect asemănător pentru că în legătură cu un obiect, cu un singur obiect, eram stînjenit de infinita multitudine a celorlalte obiecte coexistente. Am căutat atunci să ajung la o expresie liberă..." A debutat printr-o luptă violentă cu elementele care îi erau date. „Îmi petrec nopțile frîngînd liniile[1]." Desenul lui era ciopîrțit, încîlcit, cu contraste, și totuși întotdeauna cu autoritate. Culoarea dominantă era neagră, pînza supraîncărcată de pămînturi străbătute de vibrații vulcanice surde. Structura pînzei era alcătuită parcă din etaje. Nimic nu era șters, dar nici totul nu era suprapus,

1 Citat de René de Solier. (N. A.)

era o efervescență de forme și de linii asemănătoare celei pe care o formează copacii din pădurea tropicală atunci cînd îi vezi din avion.

Pe nesimțite aceste fundaluri se organizează, adoptă singure o ierarhie. Pictura devine mai clară, se stabilește o ordine, lumina apare ca în Geneză și scaldă o lume care n-a fost văzută niciodată. Fîșii mari și foarte luminoase străbat pînza, strălucesc și se impun.

Aici ar trebui să vorbim cum s-ar cuveni despre lumina staëliană; să spunem cît este de caracteristică astăzi pentru o anumită pictură nonfigurativă, mult mai mult decît pentru pictura figurativă, și de asemenea în ce măsură evocă ea țările de unde provine pictorul. N-am fi crezut că în tradiția lui Claude Lorrain, a lui Ruysdael și Turner a reapărut în zilele noastre sub această formă.

Cînd intrai în atelierul lui Nicolas de Staël, riscai să cazi în contemplație în fața unui

cer și a unei mări (asta sau altceva) care se ofereau ca acele golfuri pe care călătorii romantici le căutau atîta vreme și care îi copleșeau cu o bucurie liniștită. Existau astfel de spectacole — nu găsesc alt cuvînt — care dădeau naștere unei beatitudini. Acest lucru nu este în mod obligatoriu specificul picturii abstracte, care adeseori uimește, surprinde, încîntă, șochează sau liniștește; bijuterie prețioasă sau decor sclipitor. Din acest punct de vedere, se înțelege ezitarea și chiar îndepărtarea unora din fața picturii lui Nicolas de Staël, prea elementară în aparență pentru ei. Căutau în ea profunzime, și el le-o prezenta, cum fac marii artiști, numai la suprafață, și cu acea despuiere care se obține atît de încet pornind de la o bogăție originară, despuiere care, de altminteri, nu știrbește cu nimic această bogăție. „Spectacolul" despre care vorbeam conținea într-adevăr întotdeauna bătălia elementelor unele împotriva altora, acea luptă furioasă a materialelor așezate unele în fața celorlalte, acel flux și reflux, cu

îngrămădiri, supraîncărcări de pastă formidabile, acea mişcare ce amestecă lucrurile în toate sensurile; chiar întinderea pe care se desfăşoară drama îl face să descopere în el însuşi liniştea, după cum un Maelström se pierde într-un ocean. Astfel încît această pictură făcută cu ajutorul senzaţiilor tactile şi motrice, şi care foloseşte mai mult mistria şi cuţitul decît pensula, sfîrşeşte prin a mîngîia privirea şi a linişti sufletul. Este — cum să spunem? — un fel de vis abstract. În legătură cu asta, e fără îndoială o eroare să crezi că visul este prin definiţie inform, confundîndu-l astfel cu visarea. Altă eroare este că compari figurativul cu nonfigurativul. Cînd într-o zi îi vorbeam lui Nicolas de Staël despre „spiritul" picturii contemporane, mi-a spus că în accepţia lui problema picturii contemporane nu se pune *înaintea* actului de a picta, ci *după*; că nu era o problemă de principiu, ci o problemă tehnică (ne aflam în 1952). Şi e într-adevăr, atunci cînd te gîndeşti la asta... Dar nu trebuie să te gîndeşti prea mult, căci pictura, ca şi

restul lumii, înaintează, tot mergînd la dreapta şi la stînga în ciuda opoziţiilor şi războaielor. Unde am ajunge dacă n-ar mai fi acele şcoli şi partide care alimentează fără să obosească dispreţul şi invidia şi ura? Pentru Nicolas de Staël întrebarea, aşa cum se pune astăzi, „figurativ"? „nonfigurativ"? nu prea avea sens. A cunoscut oare într-adevăr o criză atunci cînd a făcut, nu demult, să reapară pe pînzele sale ceea ce numim „obiecte"? În tot cazul, o criză, printre atîtea altele, care nu se referea în mod deosebit la alegerea motivului. Tot aşa cum pe vremea lui Poussin se deosebea modul frigian sau teribil, modul lidian sau trist, modul dorian sau grav şi modul ionian sau vesel, fără ca această deosebire pur morală să însemne altceva decît un formular, deosebirea figurativului de nonfigurativ avea pentru de Staël un alt sens decît acela care i se atribuie de obicei; şi, ca să spunem totul, problema era pentru el mai curînd o problemă de *inspiraţie* şi de *execuţie*, la un loc, pentru a ne exprima în termeni

obişnuiţi, și nicidecum o problemă de *concepție*. Dacă a existat vreo confuzie la Nicolas de Staël, ea a fost din motive mai profunde, și temele tratate nu contau prea mult, chiar dacă diversitatea lor ne-ar fi dezorientat. Probabil că altădată, cînd s-a angajat pe calea nonfigurativului, a fost pentru că atunci acest mod de expresie era pur şi simplu prielnic stării lui de spirit din momentul acela. Cînd, la Antibes, a revenit mai direct la figuraţie, n-a fost o ruptură cu trecutul lui, ci o întoarcere, și neîmplinirea va fi luată drept ezitare. Jean Cassou observă că pentru un temperament de acest fel „abstractul" a însemnat, cu prezenţa elementelor naturale, marea, cerul, întinderea, doar o cufundare mai vastă în forţele cosmice pure, „adică în fundul universalului concret".

Nicolas de Staël a trăit solitar în arta lui. Va fi greu să-l integrăm într-o şcoală, şi mai mult încă „să-l explicăm". Va fi cu toate acestea și mai greu încă să rămînem insensibili la intensitatea culorilor sale pure și

la farmecul griurilor sale. Dacă un pictor se recunoaşte după calitatea griurilor sale, cele ale lui Nicolas de Staël au o varietate, un rafinament, o instabilitate care adaugă, la furia lirică a culorilor primare şi la mişcarea generală a formelor, fiorul unei emoţii intime[1].

El a trecut prin viaţă şi prin artă la fel de repede cum sărea Nijinsky, şi această trecere fulgerătoare a lăsat o impresie de neşters, o amintire de neuitat.

S-a vorbit mult despre faptul că Nicolas de Staël a fost un caz complex, unind astfel bogăţia şi complexitatea. Dar nimic mai simplu decît acest zbor rectiliniu spre o lumină, întotdeauna aceeaşi, ce apare apoi dispare sub orizont, al unei fiinţe pentru care contează numai această lumină foarte capricioasă, care manifestă un dispreţ suprem pentru tot ce nu este lumină, care are pentru viaţă şi moarte, aparenţă şi analiză,

[1] „Pe orice cale se angaja sau s-ar fi angajat, erai sigur în fine că întîlneşti un pictor: este cea mai sigură garanţie", scria Braque despre de Staël. (N. A.)

o indiferență desăvîrșită, nu aceea a scepticului, care este negativă, ci aceea a creatorului, care este pasionată, și care seamănă pe drumul ei cu aceeași mînă sămînța ruinei și a existenței, o ființă care este complet închisă la tot ce tinde spre scopul urmărit, cu orbirea animală și revoltătoarea parțialitate a marilor forțe ale naturii.

Vieira Da Silva

Deși se spune că viața unui artist n-are nici o legătură cu opera lui, că în orice caz opera este scopul vieții sale și că viața lui trebuie să fie interpretată ca vehicolul operei sale — a doua idee este mai justă decît prima — totuși nu-i mai puțin adevărat că opera împreună cu viața au raporturi intime și că între ele două există același fel de comunicare ca între foetus și mamă.

Vechile cărți consacrate artelor, acelea care nu erau didactice şi aveau puncte comune cu înşişi artiştii, nu uitau să se intituleze

de exemplu: *Conversații asupra vieților și lucrărilor celor mai excelenți pictori*... îmbinînd astfel notațiile istorice cu reflecțiile dialogate și considerațiile tehnice.

Iată de ce este necesar pentru pictura contemporană să se vorbească despre viața care se neglijează atunci cînd, în legătură cu opera, vor scrie anumite fraze ce vor fi deopotrivă neinteligibile pentru cititor, artist și însuși autor, dar care vor traduce în maniera lor misterul unei anumite creații omenești, așa cum, în altă manieră, scrierile mistice se vor strădui să traducă unirea inefabilă cu Creatorul.

Vieira da Silva s-a născut la Lisabona, capitala acelei țări care a împins pînă la extrem pasiunea pentru melancolie și ornamental. Vrînd să definească Portugalia, Eugenio d'Ors a spus într-o zi lui Pierre Gueguen (care mi-a relatat): „Portugalia și Veneția sînt cele două picioare ale pantalonului cu dantelă al Europei". Aici se vede cît de periculos este să te legi prea mult de ceea ce e general tuturor originilor. Arta Vieirei

da Silva n-a fost niciodată bănuită de moliciune și dacă are oarecare farmec, acesta n-are nimic morbid. Ea evoacă în orice caz forța care însuflețește mai curînd copacii din Cintra decît contorsiunile catedralei din Batalha.

Mediul familial ar putea constitui şi el un argument care să explice indiferent ce? Familia ei era bogată, dar nu excesiv; în orice caz bogată pentru o ţară unde sărăcia este un lucru obişnuit. Bunicul ei întemeiase *Seculo*, cel mai mare ziar din Lisabona; tatăl Vieirei era economist; concepţia lui despre studii nu era strîmtă şi el avea mijloace destul de mari pentru a-i permite să-și urmeze propriile sale idei. Fiica lui a putut să lucreze în direcția care îi plăcea și fără să-i fie interzis sau rezervat pentru mai tîrziu nici un domeniu al inteligenței. Din copilărie încă, şi încurajată de mama ei, a început să deseneze fără ca pentru asta să frecventeze o şcoală de Belle-Arte, să cînte la pian; n-avea colegi pentru că avea preceptori...

Această educație solitară o pregătea să primească impresii cu atît mai vii cu cît îi lăsa intacte resursele imaginației, atunci cînd aceasta ar fi putut să se împrăștie în jocurile vîrstei sale. Astfel a suferit o puternică lovitură cînd la vîrsta de șapte ani a văzut reprezentată la Londra *Visul unei nopți de vară*. Mama ei îi povestise piesa în detaliu. Reprezentația a făcut mai mult decît să țină promisiunile povestirii; a cufundat-o într-un ocean de minuni, în care ea s-a aruncat cu plăcere. Pe viitor nu a încetat să stea de vorbă cu personajele din *Vis*, a trăit alături de ele, le-a desenat trăsăturile... Acesta a fost primul și hotărîtorul ei contact cu universul feeriei pe care mai tîrziu l-a amplificat atît de mult.

Aceasta n-o împiedica să refuze o educație cît se poate de clasică. Învăța să deseneze și să modeleze în stilul cel mai realist, gîndindu-se că era obligată să treacă prin aceasta, presimțind că ținta trebuie să fie cu totul alta, a ei în orice caz, dar neștiind exact care era, nici cum va ajunge la ea.

A venit la Paris la vîrsta de 19 ani și a avut acolo ca profesori pe Despiau şi Bourdelle, pe Dufresne, Friesz, Léger, Waroquier, cu alte cuvinte n-a vrut să lase să-i scape nimic din ce se face valabil în mai multe direcții. Dar a avut profesori şi nu maeştri... Trebuia să aibă puterea de muncă și tenacitatea femeilor care au o ambiție justificată. Anii de tinerețe sînt deseori folosiţi la săparea unor galerii care nu duc nicăieri şi la punerea în ele a unor mine care nu vor exploda. Trebuie să se facă totuși acest lucru pentru a merita harul care nu este de loc acordat meritului, dar care are mai multe șanse să cadă asupra ta, dacă îți multiplici punctele de expunere. Cît timp folosit pentru a deveni vulnerabil, după modelul Sfîntului Sebastian pe care pictorii Renașterii n-au obosit reprezentîndu-l !

Deșteptarea la pictura modernă nu trebuia totuşi să întîrzie. Fusese deja prevestită în copilărie de un eveniment semnificativ. Abandonată sie însăși, Vieira da Silva răsfoia numeroasele ziare, cărți și reviste pe

care le primea tatăl ei. Într-o zi — pe atunci avea paisprezece ani — a dat peste *Manifestul futurismului* al lui Boccioni, unul dintre acele manifeste violente ale şcolii lui Marinetti care juca atunci în Italia rolul lui Cyrano de Bergerac din literatură. Acest manifest a scandalizat-o (autorul scria că trebuie să se dea foc Luvrului), în acelaşi timp însă a obsedat-o şi a făcut-o să reflecteze.

Cum se pot spune astfel de lucruri? gîndea ea. Şi în definitiv de ce să admirăm orbeşte ceea ce aparţine trecutului? Nu există oare ceva de reţinut din cuvinte atît de revoluţionare şi în aparenţă absurde? Şi mai ales cum fac artiştii care răstoarnă regulile stabilite? Căci nu se mulţumesc să le calce în teoriile lor, ei prezintă nişte realizări care pentru neiniţiaţi sînt enigmatice. „Într-o zi am să înţeleg cum se face asta", şi-a spus Vieira da Silva; „Pînă atunci trebuie să mă străduiesc să desenez serios."[1]

[1] Dîrzenia ei în muncă n-a mai cunoscut de atunci limită. Chiar şi acum, cînd prietenii vor s-o ducă seara la cafenea, ea răspunde uneori: „Sînt ca o cloşcă. Dacă ies, tablourile mele «o să se răcească»". (N. A.)

Acest ultim cuvînt este foarte caracteristic pentru o artistă care, spre deosebire de atîția alții, a început prin a lua în serios unele tradiții și convenții, și care a mers pe nesimțite către libertate și fantezie. Este greu în adolescență să nu vrei cu orice preț să fii original și revoluționar. Dar atunci riști să cazi în alt conformism: acela al artei numite „înaintate". Cu o înțelepciune care amintește pe aceea a animalelor, care refuză să mănînce sau să bea ceva despre care n-au suficientă experiență, Vieira da Silva n-a început, o dată ajunsă la Paris, să-l „imite pe Picasso".

Ferindu-se de academism, ferindu-se și de ceea ce i se opunea, Vieira da Silva trebuia să sfîrșească prin a-și găsi drumul ei propriu. Avea deja o sensibilitate formată. Știa ce ar deveni nota fundamentală a operei sale, lăsîndu-i toată libertatea în raport cu cele secundare, care ar face să se spună mai întîi în fața uneia sau alteia din pînzele sale: este Vieira da Silva; și o clipă după aceea: prefer pe una în locul celeilalte, și

încă: s-a schimbat mult de la una la alta. Mult, dar nu într-atît încît să nu se poată recunoaște aerul de familie, atît de vag și totuși neșters.

S-a născut pentru a doua oară în 1931, o dată cu tabloul *Podul transbordor*. Examinase foarte atent și timp îndelungat la Marsilia acest pod din care nu rămîn pe pînză decît următoarele elemente: pe un fond cenușiu metalic foarte deschis se detașează niște linii de un negru intens; o pată verde și o pată roșie contribuie la echilibru. Ansamblul prezintă o despuiere plină de farmec.

Din prima perioadă datează portretul ciudat al lui Arpad Szenes, bărbatul ei (pe care l-a cunoscut la Grande Chaumière: pictor ungur, atras ca și ea de Paris, adevărat parizian ca și ea, spune el, căci prin alegere, ca și prin naștere, poți fi la fel de bine parizian; ei și-au făcut călătoria de nuntă la Porte des Lilas, amîndurora plăcîndu-le doar cartierele populare).

Tot din această perioadă datează și tabloul *Scala* ce aparține Galeriei Jeanne Bucher — care a fost pentru ea, ca și pentru atîția alți pictori de viitor, prima care a expus-o și a încurajat-o. Subiectul este un teatru, dar acest teatru se reduce la nenumărați ochi întorşi spre o scenă invizibilă care îl simbolizează. Nu spectacolul o frapează pe Vieira da Silva, ci ochiul spectatorului cu aspectul lui fascinant, straniu și seducător, tratat cu toată gama de griuri colorate.

De altfel nu s-a spus nimic cînd au fost atinse punctele de legătură ale creației cu sensibilul. Ceea ce ar trebui cunoscut (lucru la care ar trebui să asistăm pentru a-l cunoaște) este ușoara împingere care a făcut să se rupă parîmele şi să se desprindă vaporul. Ar merita și mai mult să se vadă punctul care te atrage pe nesimțite, fără putința de a te opune, spre orizont. De ce un artist merge într-o anumită direcție, altul în alta? Pentru că aici intervine ecuația personală, compusă din sensibilitate, cultură, din toate achiziţiile artistului, şi

chiar s-ar putea spune că temperamentul unui pictor se dezvăluie mai bine prin nonfigurativ decît prin intermediul subiectului.
De pildă, de ce aceste culori, ale căror dominante sînt negrul, roşul, ocrurile şi brunurile? culori mai mult sau mai puţin iberirice, sigure, dar care trebuie să exprime în acelaşi timp şi un caracter, şi care fac ca o pînză a Vieirei da Silva să nu semene nici pe departe cu alta a vreunui alt pictor. De ce aceste filamente lungi care străbat pînza, începînd cu această reţea de fire foarte strînsă care cuprinde cele trei dimensiuni şi ajungînd la acea mare compoziţie, unde se pare că o pasarelă cedează şi se prăbuşeşte într-un apocalips feroviar? Viziune realistă? Dacă vrem. Într-un caz, pictorul a plecat de la viziunea foarte exactă a unei camere, în celălalt caz de la aceea a unui metrou aerian; influenţa meseriei de gravor care te readuce la linie? Da. În acelaşi timp şi nevoia de disciplină, pe care o favorizează mai curînd liniile decît petele. Mai

mult încă, pasiunea unei mişcări ascensionale şi derutante, uneori volburoasă, care ne antrenează în meandre nesfîrşite. Ne-am pierde dacă n-am avea un fir al Ariadnei, dacă n-am fi călăuziţi în această explorare a unei lumi răsturnate de tactul muzical al artistului care distribuie pe un portativ vizibil în unele locuri, invizibil în altele, aceste note de culoare vie care reiau melodia acolo unde o credeam întreruptă.
O dată cu războiul Vieira da Silva şi soţul ei pleacă la Lisabona, apoi la Rio, ceea ce reprezintă pentru ea ocazia unei dezvoltări hotărîtoare. De astă dată aspectul figurat nu mai este chiar acelaşi. Liniile sînt urmate de table de şah, sau mai curînd liniile cuprind tablele de şah. Trei mari pînze, *Atelierul*, *Pădurea rătăcirilor*, *Jucătorul de şah*, ilustrează această perioadă. Temele sînt împrumutate din scene familiare: un pictor care trăieşte într-un atelier cît se poate de mare; Arpad Szenes căruia îi place să joace şah ... Dar subiectul nu reprezintă nimic, ceea ce realizează artistul repre-

zintă totul: pe aceste pînze se desenează o rețea strînsă ca o cușcă care s-ar întinde mai mult în profunzime decît în înălțime; pe jos carourile, pe masă tablele de șah compun cu firele aeriene un spațiu care evocă un Piranesi pictural, dacă spiritul lui Piranesi poate fi acela al geometriei fantastice; cu diferența că la Piranesi perspectiva se datorează clarobscurului și că degradeurile dau interioarelor palatelor și închisorilor sale un aspect ierarhic, pentru că trecem de la un grad la altul al valorii, în timp ce în această tentativă contemporană avem mai curînd de-a face cu „ansambluri" — ansamblul fiind definit de Cantor „perceperea într-un singur tot a obiectelor bine deosebite de intuiția sau de gîndirea noastră". Nici un element însă nu este lăsat de Vieira da Silva în umbră în raport cu celălalt, și fiecare se prezintă cu o limpezime perfectă. Chiar dacă ar fi prin intermediul plasei sau al caroului, ceea ce „prezintă" este întotdeauna distinct fără să fie separat; este supus legii numărului și poate

fi numărat, cu toate acestea nu are o limită mai mare decît o serie care poate fi continuată la nesfîrşit. Din această perioadă tabloul *Gara Saint-Lazare* reprezintă o ţintă realizată.

În aceşti ultimi ani Vieira da Silva a executat noi compoziţii care dovedesc o virtuozitate ce nu este în acest caz decît împlinirea unei sensibilităţi: sînt *Oraşe*, dar oraşe făcute din tot felul de labirinturi. Compoziţia este toată în înălţime; se succed etaje şi se suprapun unele peste altele, te pierzi şi te regăseşti aici, cu o bucurie reînnoită. René de Solier a făcut o analiză pătrunzătoare a *suturilor* şi a *spărturilor* acestui drum şi i-a subliniat discontinuitatea şi reprizele care marchează o mişcare de care trebuie să asculţi. Ceea ce caracterizează ultima etapă a Vieirei da Silva este într-adevăr mişcarea.

Înainte de a picta ea a făcut uneori crochiuri, sau în orice caz s-a pregătit în gînd, deoarece se gîndeşte continuu într-atît la ceea ce este pe cale să facă, încît e gata să uite

prezentul. Dar cînd a început să picteze — de pildă *Jucătorul de șah*, schițele i s-au părut inutile: „A devenit cu totul altceva ... mi s-a părut că asta devenea mai mare şi mai largă ...“ „Asta“ e opera în progresul ei creator. Astfel cunoaște o mișcare lentă, fiindcă e cugetată dar irezistibilă, şi într-o direcție neprevăzută. O astfel de pînză mare a debutat printr-un desen care a fost trasat ca în transă şi la care s-au adăugat petele ce accentuează trăsăturile sau le echilibrează. E o mare aventură pe care ea este una din puținii ce știu s-o ducă la bun sfîrșit (căci mulți o încearcă cu destulă înfumurare). Se întîmplă să apară personaje neprevăzute, ca în *Atelierul*, unde dau năvală dansatori în maniera personajelor lui Pirandello în căutarea unui pictor.

În pictură ca și în literatură există mai multe categorii de „mișcări“: marele balans al clasicilor, contrastul manierat al artiștilor baroci, fuga spre orizont a romanticilor, sclipirea impresioniștilor, avîntul spre spectator al cubiștilor și al succesorilor lor.

Pentru a ieşi din generalităţile istorice, au existat în epoca noastră invenţii cum ar fi „Perspectivele halucinante“ ale lui Klee, acest pictor care a fost un poet al spaţiului. Cu toate că se apropie de el pe o anumită latură, Vieira da Silva este profund originală. Ea are o perspectivă, dar este aceea a metamorfozei. Ea derutează: această vînătoare cu hăitaşi descoperă pădurici care te duc la altele, şi aşa mereu, fără să ai vreodată posibilitatea să ieşi la luminiş. De altminteri n-o doreşti, fiind reţinut de dorinţa ca acea fugă să fie fără sfîrşit. Dacă trebuie să ne exprimăm în termeni muzicali cînd vorbim de anumite pînze, e pentru că sîntem întotdeauna obligaţi să recurgem la corespondenţele dintre arte pentru a le sugera; şi dacă există o artă de sugestie, atunci ea este aceea a Vieirei da Silva, şi nu numai prin înclinarea ei pentru pian şi armoniu. Inspiraţia ei este de ordin muzical, arhitecturile ei sînt comparabile cu cele ale sonatelor. Ar trebui să putem spune că unele pînze făcute cu pămînturi reci amestecate cu albastru sînt „în albastru minor“, că

altele făcute cu pămînturi calde amestecate cu negru sînt în „negru major“. Dar aceste comparații ar risca să fie prost înțelese și să ne readucă la considerațiile (făcute chiar de pictori) ale epocii lui Odilon Redon. Ele păstrează totuşi un sens.

Ar trebui de asemenea să nu distrugem opera delicată a Vieirei da Silva printr-un comentariu prea sever. Delicatețea și discreția sînt prea însemnate, și avem mii de dovezi: de pildă acea pînză abia acoperită în unele locuri dar suficient ca să imite sămînța, acel desen subtil și acea pensulă foarte fină, acea pastă uşoară, acele tonuri nedefinite, acele culori care sînt scoase cu cuțitul după ce au fost puse, în așa fel încît să nu rămînă decît indicația, în fine acea extremă economie de mijloace ... tot ceea ce ajunge să impună și să influenţeze prin însăși ușurința sa. Elementul Vieirei da Silva este aerul (tot ce a putut ea să descrie depre pămînt este poros) — aerul care joacă în jurul catargelor, al parîmelor, care întinde pînzele pe verge și care mînă caravelele mai departe decît galionii.

Lanskoy

Omul cel mai puţin fizionomist, cel mai distrat, îl va recunoaşte pe Lanskoy chiar dacă l-a văzut o singură dată: căci face parte din aceia care, în mijlocul unei mulţimi cenuşii, atunci cînd îi crezi pierduţi printre atîţia alţii, atrag privirea într-atît încît ajung brusc pe primul plan. Poate el însuşi te priveşte cu o intensitate excepţională, şi privirea ta este atrasă de a lui ca de un magnet. Casanova remarca, atunci cînd evadase din închisoarea I Piombi şi se îndrepta spre Palatul Dogilor, că şi-a dat

toată osteneala să nu privească pe nimeni, „un mijloc de a fi mai puţin observat". Şi Lanskoy priveşte atît de mult în jur încît nu poate trece nicăieri neobservat. Îi vezi deci, mai întîi, ochii luminoşi care se mişcă repede nu atît ca să scruteze, cît ca să înhaţe: căci ei nu caută să pătrundă secretul fiinţelor, ci să-şi însuşească maniera în care ele se manifestă, ca s-o restituie cu o violenţă pe care acestea n-o cunosc.

Atunci eşti surprins de caracterul sălbatic şi autoritar al acestui om în permanentă mişcare, care nu se interesează nici de ceilalţi, nici de el însuşi, dar, aşa cum fac adevăraţii artişti, de ceea ce are dureroasa datorie de a revela pentru propria sa bucurie şi a celorlalţi. O muncă nesfîrşită ca şi aceea a vieţii, şi tot atît de inutilă; muncă ce-ţi dă sentimentul unei necesităţi absolute, pe cînd munca utilă ţi-l dă atît de puţin.

Lanskoy a resimţit această necesitate de foarte tînăr, şi chiar înainte de anul 1921, cînd, ajuns la Paris la vîrsta de 19 ani,

își petrece prima noapte pictînd. Nu avusese de loc timp s-o facă înainte, deși nevoia o simțise.

Mărturisește că încă din copilărie era atras de culoare și se distra adunînd pe masă bilete de tramvai de culori diferite. Apoi a început să frecventeze un cabaret ai cărui pereți îi plăceau pentru că fuseseră în întregime pictați de un decorator la modă. Epoca în care trăia fiind mai curînd prielnică zeiței războiului decît Muzelor, el a trebuit să aștepte să i se spulbere speranțele, ceea ce are comun cu realizarea speranțelor faptul că spiritul rămîne perfect liniștit și liber; el îngăduie să dea frîu liber acelei forțe pe care o simți înlăuntrul tău și care nu trebuie, în fine, să țină cont de ceea ce este încurajant sau descurajant în lumea exterioară. Lanskoy s-a născut pentru a fi pictor. Mai devreme sau mai tîrziu ar fi fost oricum atras de Paris, în urma influenței magnetice pe care acest oraș o exersează asupra pictorilor.

În orice caz, Lanskoy rămîne rus pur sînge. Are de altfel şi înfăţişarea, cu craniul său care aminteşte de o sculptură a lui Brâncuşi, cu mersu-i grăbit, caracterul cînd impulsiv, cînd entuziast sau coleric, şi cu obiceiul de a rumega în singurătate; este resemnat în faţa inevitabilului, și prin contrast cu o înclinaţie accentuată pentru evadarea în afara cotidianului.

În fond, Lanskoy nu şi-a părăsit niciodată ţara. Primele lui pînze sînt consacrate unor scene de interior şi unor portrete de familie, al căror motiv şi execuție sînt tipic slave. Artiștii populari de acolo puneau în execuţie o notă naivă şi emoționantă. Lanskoy le tratează cu o libertate, aş spune aproape cu o dezinvoltură, ce reprezintă una din caracteristicile sale. (Cînd este întrebat dacă a primit unele sfaturi la începuturile sale, el răspunde: „Nu. — De altfel, cred că nu le-aş fi ascultat".)
În tablourile sale de mai bine de treizeci de ani culorile nu sînt atît de deschise cum

pot fi acum. De altfel, cum ar putea fi ele oare, dat fiind faptul că Lanskoy a devenit din acest punct de vedere un paroxist? Totuşi pictorul scapă oarecum de această lege generală (şi misterioasă) care ţine ca în cariera lui orice artist să meargă de la întuneric la lumină, ca şi cum, mai întîi pierdut în bitumuri şi în pămînturi, s-ar ridica încetul cu încetul către diafan şi albăstriul esenţelor...

Într-adevăr, în aceeaşi perioadă — adică de la 25 la 28 — vedem un *Buchet* în albastru şi roz, *Naturi moarte* dintre care una deosebit de frumoasă, unde un peşte se detaşează puternic pe un fond roşu. Dacă ne apropiem de pînză vedem cît de superficială este tuşa şi de densă materia — semne prevestitoare, căci nu există niciodată ruptură completă într-o artă personală, nici un prim început. Acest lucru este evident în portretele care servesc ca pretext unor armonii grupate în jurul unui ton. Trebuie să notăm preocuparea lui Lanskoy pentru unitatea pînzelor, care este izbitoare. Subiectul îl

interesa puțin (cu corectarea pe care o vom aduce mai tîrziu acestei afirmații) chiar atunci cînd era figurativ. El are în vedere exaltarea unei dominante. De pildă, verdele. Şi această dominantă poate deveni exclusivă pînă a face inutile culorile complementare sau contrastele. E cazul acelui *Portret*, acelei *Naturi moarte*, în ambele dominînd verdele, care este executat cu asemenea virtuozitate încît celelalte culori —totuşi foarte vizibile, ca albastrul ultramarin — nu fac decît să redea nota fundamentală mai transparentă și mai puternică.

În această epocă Lanskoy nu frecventează aproape pe nimeni și nu cunoaşte decît puţini dintre predecesorii săi, cu excepţia acelora pe care îi întîlnește pe pereții Luvrului și ai galeriilor. Și mult mai tîrziu va fi descoperit și admirat de către acel critic extraordinar care a fost Wilhelm Uhde. La sosirea lui la Paris văzuse şi admirase foarte mult portretul lui Rousseau făcut de el însuşi, pe care îl luase drept

opera unui provincial naiv; avusese după aceea revelaţia lui Cézanne, a lui Van Gogh şi Matisse; apoi l-a cunoscut pe Soutine, care a vrut chiar să-i cumpere un tablou, şi pe Larionov. Fireşte îi plăcea Rembrandt, acel Rembrandt pe care l-ar fi putut atît de bine cunoaşte la Ermitaj, dacă n-ar fi fost atunci atît de tînăr. Van Gogh, Cézanne, Rembrandt, aceste trei nume definesc singure o estetică.

Cu toate acestea, şi pe nesimţite, Lanskoy se îndreaptă către acea aparenţă a expresiei, numită astăzi în mod impropriu abstractă, şi care se înrudeşte cu pictura expresionistă prin faptul că pretinde să recreeze de bunăvoie acele aspecte elementare, pe care impresionismul declara că le suportă în calitate de senzaţii. În această privinţă, Lanskoy era bine pregătit: ceea ce avea importanţă pentru el în tablourile lui figurative era mult mai mult decît o asemănare artificială şi o construcţie de linii, era forţa şi armonia culorilor. Şi faptul că a văzut pînzele lui Klee, ale lui Kandinsky (pe acesta

din urmă chiar l-a cunoscut la sfîrşitul vieţii) şi ale rusului Jawlensky, n-a făcut decît să grăbească evoluţia sa. Cu toate acestea, nici astăzi el nu admite prăpastia care îi desparte pe partizanii celor două concepţii; continuă să fie de părere că, oricum, trebuie început prin a lua lecţii de la natură, aşa cum le apare ea pictorilor clasici (la aceasta am putea să obiectăm: în cazul acesta îi condamnaţi fără apel pe cei care neavînd talent pot mai uşor să înşele debutînd prin „abstract"?).

Pentru Lanskoy nu era nici o dificultate, ba dimpotrivă, să treacă dintr-o parte în alta, aşa cum nici într-o altă epocă n-ar fi fost pentru Delacroix şi nici pentru Ingres; nici pentru Rubens, nici pentru Poussin. Şi totuşi opoziţia ar fi subzistat între Delacroix şi Ingres, între Rubens şi Poussin. Această opoziţie reapare întotdeauna între iubitorii structurii şi cei ai efuziunii; şi de asemenea întotdeauna s-au stabilit legături neprevăzute între factura unora şi cea a celorlalţi, ca de pildă la începutul secolu-

lui al XVIII-lea între „poussiniști" și „rubensieni". De exemplu, pînzele lui Lanskoy sînt adeseori precedate de crochiuri; pictorul desenează neîncetat; unele compoziții lasă chiar să se ghicească împărțirea în pătrățele. Belșugul viziunii nu împiedică severitatea punerii în pagină. În legătură cu aceasta Lanskoy spunea: „De cînd fac artă abstractă, observ mult mai multe lucruri pe care nu le vedeam înainte; dar «mistui» mult mai încet". — Asta e un adevăr universal. Dacă privesc lumea exterioară dezbărîndu-mă de tot ce am învățat și am înțeles despre ea, lăsînd la o parte ceea ce are pentru mine utilizabil și inteligibil, am mai multă libertate să văd, nu elimin nimic, semăn cu Robinson debarcînd pe insula lui pentru care totul este minunat de nou; dar atunci, dacă vreau să restitui în opera sa personală acest spectacol dezordonat, trebuie să-i dau niște linii conducătoare, care, lăsînd intactă această primă prospețime de impresie, îi îngăduie să se reprezinte. Această muncă este prin forța lucrurilor

mai lentă, şi cu atît mai mult cu cît prima viziune a fost mai tumultuoasă şi mai bogată.

Această muncă se remarcă încă din perioada anului 1940. Lanskoy a făcut atunci o expoziţie de guaşe care marchează trecerea la „abstract". Iată, de pildă, un om văzut din faţă care scrie, lîngă o oglindă, *Gînditorul*. „Recunoaştem" omul şi oglinda; prin aceasta trăsăturile lor nu sînt acelea care se atribuie de obicei unui om şi unei oglinzi; s-ar spune că cele două corpuri s-au descompus în liniile lor de forţă. Figurile geometrice tind să ia locul figurilor însufleţite. E primul stadiu în drumul care conduce la nonfigură. Dar aceste figuri geometrice nu au nimic comun cu acelea pe care le creau cubiştii; ele prezintă lacune sau excrescenţe, se suprapun şi se amestecă. Aceste guaşe au culori foarte variate dar în care tonurile reci domină şi care devin calde sub penelul lui Lanskoy: verdele, albastrul, violetul. Apare deja fondul negru care va face să vibreze tonurile cele mai

reci. Dar cum spune Lanskoy: „Dragostea cu care iei culoarea de pe paletă ca s-o pui pe pînză e aceea care încălzeşte tabloul".
De la sfîrşitul războiului încep pentru Lanskoy marile expoziţii. Adăugase deja tonurilor dominante ale paletei sale acorduri noi, cu puncte de rezistenţă: negru-ivoriu, vermillon-francez, verde-veronese. I se întîmplă să desfăşoare pe un fond negru şi ivoriu ornamente înlănţuite unde culorile se joacă între ele şi formează contraste puternice. Compoziţia este orientată adeseori spre înălţime, ca într-o navă gotică, şi brăzdată de verticale care subliniază mişcarea. Dar esenţialul nu e în compoziţie, e în culoare, şi mai ales în materia care, cînd modelată, cînd etalată, dă picturii sale soliditate şi o împiedică, fixînd cele o mie de jocuri ale luminii pe pigmentaţie, să devină o simplă împroşcare, pericolul acestei maniere. Arta lui Lanskoy este cu totul explozivă, dar în maniera unei febre care, după ce a mocnit timp îndelungat, izbucneşte brusc. Aceasta s-ar vedea şi mai bine

încă, dacă s-ar putea pune alături de pînzele sale, şi fără să fie vorba de ierarhie, cele ale pictorilor francezi, nonfigurativi ca şi el, dar mult mai preocupaţi de ordine decît de mişcare. Alături de aceste pînze, ale lui par focuri de artificii sau erupţii. Poate că originea slavă a artistului conferă artei sale această forţă spontană, această ţîşnire irezistibilă în care constă marea lui originalitate.

Nu sîntem surprinşi cînd îi cunoaştem gusturile, care sînt în sensul temperamentului său. El admiră mai presus de orice pe Hieronymus Bosch şi Brueghel cel Bătrîn, pictori ai fantasticului. „Unele din tablourile mele, spune el, au părţi care seamănă cu cele ale lui Bosch, nefiind de loc figurative ca acestea." Şi ar fi ciudat să se facă o comparaţie cu ajutorul unor macrofotografii. S-ar vedea cît este de artificială despărţirea dintre arta abstractă şi cealaltă. Lanskoy îi spunea lui Gindertael: „Mă întreb dacă avem într-adevăr dreptate să

punem problemă figurativ-abstract sub aspectul unui conflict. Pictura a fost întotdeauna abstractă dar nu ne dădeam seama; nu există deci, propriu-zis, o ruptură. Timpul își va face opera, și cînd nu se va mai căuta într-un tablou copaci sau fete tinere, acest cuvînt «abstract» va dispare. Cînd iei culoare pe paletă, ea nu e figurativă cînd e destinată să reprezinte o floare, nici mai abstractă dacă trebuie să dea naștere unei forme imaginare". Dar cum există o mie de maniere de a fi nonfigurativ, Lanskoy se va clasa cu siguranță printre aceia care caută exaltarea culorii și știu cel mai bine să profite de grosimea pastei. El nu începe în mod obligatoriu prin a trasa axele unei compoziții. Pornește de la culoarea răspîndită din belșug, ieșind din tuburi, pe masa rotundă și mobilă care îi servește drept paletă. Atunci pare că apucă de mijloc acea culoare și o duce pe pînză așa cum calul îl duce pe Mazeppa prin stepă (comparație îndrăzneață care i se potrivește!). Haosul este acela care caută singur să se

organizeze și să devină o lume[1]. Artă violentă, nestăpînită, tumultuoasă și născută din inima bătrînei și venerabilei Rusii, și care se exprimă în icoane, în muzica lui Musorgski și a lui Borodin (mai mult decît în aceea a lui Rimsky, prea receptivă la influența europeană), în aceea a lui Prokofiev de asemenea, spune Lanskoy, pe care îl preferă lui Stravinsky, prea occidental pentru urechile lui. Nu poate fi deci vorba de echer, nici de compas, nici de rafinament în stil franțuzesc.

Paleta lui Lanskoy a fost întotdeauna bogată, mai mult bogată decît vastă. El n-are nevoie de culori atît de vii cum ne închipuim noi, arta constînd în a da impresia forței cu ajutorul unor combinații de elemente indicate să se armonizeze. Inutil de juxtapus tonuri țipătoare care forțează atenția, dar obosesc gustul. Nu există insistență de care să nu putem scăpa, nu există

[1] „Întreg misterul și întreaga realitate a picturii constau în trăsătura de penel și în prelungirile sale", spune Lanskoy. (N. A.)

armonie de la care să nu ne putem sustrage. Ca toţi marii pictori, Lanskoy cunoaşte secretele împreunării de unde va rezulta această armonie. Se mai întîmplă ca nişte culori complementare să fie îndepărtate — astfel roşul de verde; şi cum îi făceam remarca asta lui Lanskoy, el a răspuns: „E tendinţa mea de a îndepărta lucrurile care se apropie şi de a împinge, de pildă, roşul spre verde — dar mai tîrziu".

Înseamnă că în această pictură atît de încărcată de dinamită, încărcătura este întotdeauna calculată, şi că partea de muncă şi de gîndire, atît de puţin aparentă, este considerabilă, deşi poate să se schimbe la infinit. Elaborarea tabloului care figurează astăzi la Muzeul de artă modernă şi care datează din 1947 a necesitat doi ani. Acum munca este uneori foarte rapidă — înţeleg chiar execuţia, aşa cum se întîmplă întotdeauna cu cel care a ajuns la virtuozitate. Nu există regulă generală pentru compoziţie. Se întîmplă ca aceasta să fie schiţată cu cărbunele sau pastelul ca să creeze forme care se acordă

în mod natural. Dar este o traiectorie care n-are nimic rigid și care se modifică prin intervenția culorii fără să dispară complet. „Lupta începe, spune Lanskoy, pînă cînd un nou acord se realizează de astă dată între forme și culori. Tabloul își găsește atunci centrul, uneori chiar e posibil să-i dai un titlu."

Dacă urmărim etapele succesive ale tabloului, vedem că anumite date, la începerea lucrului, sînt importante. De pildă, dimensiunea pînzei, tonalitatea atmosferei care a declanșat prima impresie, culoarea dominantă; și în perioada figurativă alegerea obiectelor. Altfel spus, sînt *accidente* — și chiar cînd este vorba de obiecte, acestea nu sînt decît pretexte. Lanskoy notează într-adevăr că n-a căutat niciodată asemănarea.

Atingem misterul creației artistice care nu este de loc, cum își închipuie profanii, un mister al *conținutului*, ci un mister al *formei*, aceasta din urmă comandînd totul.

Cum să nu te gîndeşti la ceea ce spune Valéry despre originea unuia din poemele sale? Era obsedat de un ritm care i se impunea, părea că vrea să ia o formă, un ritm despuiat, fără nici o îmbrăcăminte a limbajului; acest ritm nu putea să devină mai net şi să iasă din stările nelămurite decît împrumutînd ca intermediar cuvintele, cuvinte determinate în acest stadiu de valoarea lor muzicală; şi mai tîrziu aceste cuvinte numite în mod primitiv au făcut loc altora care aveau un sens şi formau un vers. Astfel s-a pornit de la ceea ce nu avea semnificaţie — nu avea semnificaţie în aparenţă, poate că, dimpotrivă, purta în germene cea mai adîncă semnificaţie. Sîntem dezorientaţi uneori de ritmurile cărora n-am ştiut încă să le dăm un sens. „Mijlocul de a intra în tablou, pentru spectator, spune Lanskoy, nu este mai complicat decît mijlocul de a intra într-o pădure. Dar cunoaştem mai bine orice pădure decît orice tablou. . ." Artistul reprezintă puţin el însuşi printre aceste elemente care se bat cu furie între

ele, care îşi încearcă norocul şi tind să acopere glasul celorlalţi, printre acele culori şi acele forme, care, fiecare de partea ei, încearcă să se mărească, să prolifereze și să-şi înăbușe vecinele, ca și copacii din pădurea virgină. În această dezlănţuire necesară (căci artistul este înainte de toate un temperament şi, dacă are gust şi delicateţe, nu poate să fie decît *după*) — în acest tumult, ce poate artistul? Poate să joace rolul de arbitru al meciului. Lui îi revine sarcina să facă în așa fel încît trăsătura de penel pe care tocmai a dat-o să-și capete importanța, dar nu mai mult decît trebuie, în raport cu petele de culoare trecute și viitoare, îndepărtate şi apropiate. „O pată pusă pe-o pînză caută să ia o formă și se luptă cu celelalte pete aşezate pe aceeași pînză. Rezultatul acestei lupte este naşterea tabloului." În asta se dovedesc maeştri pictorii mari, ca Nicolas de Staël și compatriotul lui, Lanskoy. Cu toate acestea fiecare are o ţintă diferită: Staël, de pildă, în ciuda violenței sale, mai apolinic, Lanskoy, în ciuda echilibrului său, mai dionisiac.

Borès

Faptul că Francisco Borès s-a născut în 1898 nu are mare importanţă — şi totuşi această dată are o rezonanţă deosebită pentru un spaniol: aceea a pierderii ultimelor colonii la sfîrşitul războiului cu Statele Unite — şi aceea cînd începe să se manifeste o generaţie — numită de la '98 — care îi numără pe scriitorii deşteptării naţionale, şi printre ei Ortega y Gasset e cel mai mare. Venirea pe lume a lui Borès are legătură cu acest eşec şi această speranţă. Tatăl lui era pe atunci guvernator al

Filipinelor; se căsătorise cu fiica unui inginer din Madrid, venit odinioară să construiască portul Manilla. Părinţii lui Borès au fost nevoiţi să se întoarcă în patrie şi atunci s-a născut fiul lor.

La Madrid şi-a început studiile cu care debutează de obicei numeroşi pictori, adică acelea care nu duc la pictură, ci la situaţii sigure, cum ar fi acelea de inginer şi de avocat. Aşa s-a întîmplat şi cu el, ca şi cu ceilalţi, şi n-a refuzat această satisfacţie familiei sale. Totuşi, cum desena încă din copilărie şi se interesa exclusiv de artă, cum pe de altă parte prima lui şcoală se învecina cu Prado, el se ducea deseori la muzeu, unde îşi petrecea timpul avînd destule subiecte de admiraţie ca Velázquez, Tiţian, El Greco, Goya. În ziua cînd a putut să se consacre în întregime picturii, n-a uitat să se întoarcă aici pentru a face copii; în special Velázquez — un pictor al cărui geniu a fost acela de-a fi într-adevăr pictor — îl atrăgea prin măreţia şi echilibrul său. Se pare că n-a datorat mare lucru Academiei de pictură unde a intrat, doar că i-a

permis să aştepte clipa cînd ar fi terminat şi să participe la mişcarea, care, după războiul din 1914, îl descoperea pe aragonezul Luis Buñuel şi pe andaluzul García Lorca. Era o schimbare venită din afară. A colaborat cu desene şi gravuri pe lemn la reviste probabil „înaintate" deoarece se numeau: *Ultraista* şi *Ultra*. Ca toţi tinerii provinciali de viitor (Parisul fiind capitala picturii), el suferea influenţa suprarealismului care era pe atunci o şcoală de eliberare, şi această influenţă s-a unit mai tîrziu cu aceea a cubismului care mai era încă importantă. În 1925 — avea pe atunci 27 de ani — Borès a venit la Paris, unde de acum înainte urmează să devină pictor. Juan Gris, care se născuse cu unsprezece ani mai devreme decît el, locuia deja acolo; ca şi Picabia şi Miró, mai mari ca el doar cu cinci ani. Contemporani sau aproape contemporani cu Borès sînt Cossio şi Vinès. Toate aceste nume pe care le-am citat sînt nume spaniole; şi peste ele planează marea umbră a lui Picasso. Aportul lor la pictura contemporană

fost considerabil şi nu numai în sensul distrugerii și anarhiei. Dar această dezordine este contrariul unei discipline liber consimțite și acest anarhism este expresia unui ideal individual generator al unei noi ordini. Rămîn o îndrăzneală și o intransigență care au făcut minuni în primele timpuri ale marii revoluții artistice de la începutul secolului; dar a doua generație, aceea căreia îi aparține Borès, s-a folosit mai puțin de ele, atunci cînd s-a aflat deja în prezența primelor realizări ale noii picturi.

După exemplul atîtora, și mai ales a compatrioților săi, de pildă Cossio, Borès nu putea să nesocotească aporturile fundamentale ale lui Picasso și Juan Gris. Aceștia, şi în special primul, merseseră deja pînă la capăt, și în legătură cu asta, Tériade remarcă într-un mod foarte just:

„Cei mai în vîrstă ca Borès s-au continuat singuri, au îndeplinit singuri relațiile necesare reîntineririi lor veșnice, închizînd astfel căile pe care se părea că le-au deschis la

debuturile lor" (*Cahiers d'Art*, 1931, nr. 2). Acesta este obstacolul care se ridică în fața unuia ca Borès care nu va trebui, ca atîția alții, să treacă de la figurativ la abstract (și se spune că această trecere este mai ușoară decît își închipuie profanii), dar va voi, în interiorul achizițiilor cubismului, să descopere o expresie personală.

Itinerariul pe care l-a urmat la Paris prin expozițiile sale succesive în galeriile Percier, Léonce Rosenberg, Vavin-Raspail, Renou și Colle, din Franța, Pierre, Kahnweiler, Louis Cyrré, înseamnă în același timp o fidelitate față de primii lui maeștri și o reacție împotriva lor.

Ce fel de fidelitate? Ce fel de reacție? Toată arta lui Borès se află în această dublă mișcare.

Se concepe foarte bine fidelitatea la acela care înțelesese de tînăr ceea ce matematica conține etern și necesar, și care simțise cît de mult devenea această necesitate actuală în interiorul unei epoci de negare a aparențelor cînd trebuia să se regăsească temelii.

Dar predecesorii şi maeştrii lui Borès începuseră deja această muncă, propuseseră, după Cézanne, o viziune a lumii care rupea în acelaşi timp cu viziunea plată a Evului Mediu și cu viziunea în profunzime a Renaşterii; de această dată perspectiva venea în faţă, către spectator (în loc să se retragă spre un punct de fugă unde convergeau orizontalele); de pildă, acea bicicletă a lui Braque care îşi întoarce ghidonul amenințîndu-ne. Se ştie bine cu ce elemente s-a făcut această reconstrucție: triunghiuri, cuburi, trapeze, piramide.

Borès a încercat să „facă să explodeze" obiectele. Cutare pictură din 1926 este ceea ce a numit el „un fals colaj". Acea compoziție este făcută din suprafețe negre strălucitoare și mate (şi dintr-o suprafaţă ocră) care dau iluzia unei țesături datorită diferențelor lor de planuri.

S-a considerat într-adevăr că Borès nu s-a simţit în largul lui în modalităţile acestei reconstrucții. Era prea strînsă, el se înăbuşea, avea nevoie de aer. Şi este adevărat

că atunci cînd priveşti pînzele frumoase ale cutărui sau cutărui mare pictor din această epocă, te simţi ca presat de o masă admirabil organizată şi ale cărei părţi se îmbină; (impresie întărită și mai mult atunci cînd cadrul este în profil răsturnat, cum ar trebui să fie pentru asemenea pînze). Dar nu în felul acesta putea să se manifeste temperamentul lui Borès. Iată de ce curînd a început să reprezinte tot felul de obiecte în mişcare, dar de data asta în mişcare circulară și centrifugă, ca niște gheme de sfoară, ghirlande de capete etc. . . introducînd un punct de vedere baroc, apoi, din același punct de vedere, însuflețind personaje ce stau la masa de joc pe cale să ia prînzul într-un bistrou, teme întotdeauna subordonate nu unei mişcări de fugă, ci de expansiune. El scăpa astfel într-adevăr tiraniei paralelelor şi staticii formelor.

În 1929, evoluția lui este precipitată de o şedere în cîmpia de la Grasse: reia contact cu o natură pe care o regăseşte cu dragoste, şi din această epocă datează deplina sa ori-

ginalitate, născută dintr-o nouă interpretare poetică a geometriei.

Faptul că geometria se pretează la fel de bine poeziei ca şi artelor plastice şi elocinţei, ar însemna mai curînd să forţăm o uşă deschisă decît să reafirmăm acest lucru. Uitasem oarecum aceasta atunci cînd munca cea mai presantă era aceea a arhitectului şi se putea lua într-un sens prea strîmt cuvintele lui Delacroix: „Geniul este arta de a coordona raporturile". Coordonarea se poate opera în mai multe feluri (un exemplu sînt cele două variante ale lui Villon, geometric şi muzical), dar aici trebuie să-l lăsăm pe Borès singur să vorbească:

„Îmi organizez compoziţiile în jurul unor focare sau centre de interes cărora le subordonez celelalte elemente, căutînd să determin astfel o sinteză analoagă cu aceea care se petrece în ochi atunci cînd ne concentrăm viziunea asupra unui punct determinat pe care îl percepem într-un fel mai clar decît elementele care îl înconjoară, adică o sinteză analoagă cu aceea care corespunde *unui*

singur moment vizual. Caut prin asta să măresc senzaţia de spaţiu".

Borès crede că pictura poate, în felul acesta, să dea „o senzaţie de adevăr" şi că ochiul artistului, o dată exersat să vadă (adică să vadă fără să revadă), îi permite apoi să se lipsească de modele şi să creeze compoziţii imaginare. În orice caz este o căutare a naivităţii (numită adevăr) care îl caracterizează pe artist, şi fiecare o plasează, pe bună dreptate, unde îi convine. Dar Borès caracterizează mai bine orientarea lui proprie atunci cînd, acceptînd moştenirea înaintaşilor săi, spune: „Am vrut să reacţionez împotriva esteticii cubice prin compoziţii centrifuge care ar da o mai mare importanţă luminii şi atmosferei, să împac senzaţia de convexitate cu aceea de depărtare şi să dau astfel respiraţie tabloului."

De ce nu i-ar aduce geometria, după ce a umplut tabloul, aerul indispensabil „respiraţiei", cum spune Borès? De ce nu ar ajuta pumnul să se descleşteze şi mîna să arate distanţele utile care separă degetele? Există

alte raporturi decît acelea pe care le-au preconizat cubiștii: și sîntem chiar surprinși să vedem că figuri atît de fecunde pentru imaginația modernă ca spirala logaritmică a lui Bernouilli (pentru care inventase o deviză atît de frumoasă: *Eadem mutata resurgo*[1]) și lemniscata lui Leibnitz n-au mai reținut atenția artiștilor, atunci cînd în timpul Renașterii italiene și al secolului al XVII-lea olandez oamenii se amuzau atît de mult cu circumferințele (în care se înscriau figurile), elipsele, diagonalele etc. . . . Dar această geometrie era acoperită de forme carnale și asta este fără îndoială cauza pentru care sîntem mai puțin sensibili și cădem în capcana titlurilor alese: *Conversații*, *Amorul sacru și amorul profan*, *Venus la oglindă* etc. . . .

Spațiul pictural creat de Borès e original prin faptul că golurile sînt mai importante decît plinurile, și intervalele decît corpurile. Absențele sînt mai semnificative la el decît prezențele. De aici acea aparență

[1] Aceeași schimbată în viu. În latină în original. (N. Tr.)

înşelătoare de schiță sau de neterminare pe care o prezintă unele din pînzele sale şi care uimeşte uşor pe cel obişnuit să vadă lucrurile „bine cîntărite“. . .

Lumea pe care o propune el sau mai curînd o sugerează nu oferă o rezistență vizibilă, arhitectura lui este desăvîrşită. Cum în artă nu există noutate absolută (nici în celelalte domenii, dar asta e un secret), unitatea este asigurată de repartiția imparțială a luminii, nu de echilibrul maselor, nici de cel al volumelor. Ansamblul contează şi el dă detaliilor accentul, şi acest ansamblu se poate lipsi de simetrie, centrul său fiind fixat de ceea ce a țintit prima privire şi în jurul căruia se organizează totul.

Este o imitare a muncii naturii care cristalizează în mod savant pornind de la orice. Ce noroc pentru Borès că a înțeles la timp că nu putea face *mai bine*! Marele artist nu este acela care are forța cea mare, ci acela care ştie să tragă folos de pe urma slăbiciunilor sale. În fiecare zi omul care vrea să creeze o operă trebuie să respingă

idealul minunat care nu este al lui, în fiecare zi trebuie să renunțe la perfecțiune și să se izoleze în neantul său.

Realizînd condițiile limitate ale vieții, excluzînd ceea ce este androgin, ai șanse nu numai să trăiești, ci să supraviețuiești cînd este vorba de creație: atunci tehnica nu face decît să susțină sentimentul.

Putem chiar afirma că în cazul lui Borès tehnica se confundă cu sentimentul, ceea ce ne face să credem că ne aflăm în fața unui pictor și ne aflăm în fața unui om. E o mare surpriză din partea unui spaniol discret și ascuns, dar este soarta comună a celor care s-au realizat și pe care îi trădează toate actele lor. Arta lui Borès este aceea a transparenței. Culorile lui sînt în așa fel redate încît în spatele obiectului se zărește acela care este considerat ascuns, figurile omenești sînt stilizate și lipsite de caracterul opac care dă naștere umbrei (și prin care Dante caracterizează existența terestră); desenul nu este descriptiv, ci eliptic; obiectele sînt descărnate, pierzîndu-și tonul local,

culorile şi liniile fiind făcute doar pentru a salva unitatea compoziţiei. Totuşi nimic nu este abstract, totul este real, dar real în „altă parte“. În altă parte: în lumea spre care se îndreaptă visele.

De aceea pictura lui Borès dă în felul ei un răspuns problemei pe care şi-o pun toţi pictorii în legătură cu „materia“. În 1927, fermecat de arta rupestră, Borès va căuta un fond care să imite materia pietrei, pe care se desfăşoară trăsăturile negre ale graffitilor. Apoi va defini din ce în ce mai mult două planuri, unul opac, celălalt transparent, interpunînd, ca să spunem aşa, lumina în materie, ca pe vremuri, şi cu totul altfel, în arta vitraliului.

De aici acel sentiment de uşurinţă pe care o dă pictura lui Borès şi acea eliberare pe care o produce. Ea datorează mult epocii, nu este prizoniera nici unei teorii a epocii (nefiind nici cubistă, nici abstractă, nici realistă). Începe printr-un studiu vizual, necesar pentru a fixa tonuri adevărate şi exacte, fără să aibă nevoie pentru asta de

model. Şi, în legătură cu asta, Borès reaminteşte ce-a spus Matisse: „Trebuie să lucrăm fără model, dar gîndindu-ne tot timpul că modelul se află în faţa noastră". Începînd din 1927, asta a fost ambiţia lui Borès. Este foarte greu să-i caracterizăm arta, deoarece ţese ca un fir între real şi imaginar. Ea păstrează, ca şi aceea a lui Juan Gris, un contact cu lumea vizuală prin unele elemente potrivite, spune Borès, pentru a uşura spectatorului accesul la tablou... Ea sugerează, în acelaşi timp, datorită materiei (cum a fost definită mai sus) şi culorii o ambianţă poetică care învăluie şi transfigurează ceea ce este reprezentat... Cu care artist contemporan îl putem compara pe Borès? Să răspundem întîi că nu-i necesar, apoi că-i imposibil. Să semnalăm totuşi că Matisse s-a interesat mult de el, că l-a încurajat mult şi l-a prezentat unor colecţionari. Lucrul este de înţeles. Cu toate acestea Borès are pe alocuri tonuri plate pe care nu le are Matisse; are în special o compoziţie care s-ar apropia mai curînd

de aceea a lui Bonnard. În orice caz, o compoziție care ar evoca în alt domeniu — (și-mi iau singur responsabilitatea acestei evocări) — pe aceea a lui Gérard de Nerval, prin finețea acordurilor care face visul plauzibil.

„Dacă dau o mare importanță acestor chestiuni de ordin fizic, spune Borès în legătură cu ideea lui despre compoziție, o fac deoarece cred că exactitatea raporturilor, urmînd adevărul optic, îți permite să te lași în voia plăcerilor reveriei, fără să faci pentru asta ceva gratuit."

Într-adevăr, această reverie este mai liberă. La ce se referă ea? La viața intimă, cu ceea ce comportă ea ca obiecte familiare, fructe, deserturi, copii, coșuri, pești — și persoane prietene, a căror existență o ghicim pentru că am gustat aceste fructe sau acești pești. Și mai curînd lucrurile sînt cele care sugerează prezența omului. (La Chardin relația este puțin diferită.)

Datorită lui, cubismul dă naștere unui nou avînt, și duritatea se preschimbă în tan-

dreţe. Multe acorduri de gri şi de albastru, mult galben. Toată gama griurilor; alburi rare şi savuroase, alburi pe alb unice. Totul tratat cu o detaşare aparentă („nepăsările lui sînt artificiile lui cele mai mari“) care mai accentuează ceea ce este pur şi fluid în această operă continuată în singurătate şi care n-a fost niciodată lipsită de dragoste.



CONSIDERAŢII

Spiritul picturii contemporane

„Trebuie întotdeauna să te scuzi că vorbeşti despre pictură, scrie Valéry. Există însă motive importante să nu taci. Toate artele trăiesc din cuvinte. Fiecare operă pretinde să i se răspundă, şi o «literatură» (adică un comentariu) scrisă sau nu, instantanee sau meditată, este indivizibilă cu ceea ce împinge omul să producă." Valéry are dreptate. Arta cea mai mută este aceea care provoacă dialogul cel mai stăruitor. Reproşul cel mai grav care se poate adresa unui tablou nu este oare acesta: „Nu-mi spune nimic?" Aşteptam deci de la el un cuvînt, eram gata să începem cu el o convorbire. Din păcate, această convorbire nu se începe

întotdeauna. Şi în mod special în muzee. Îmi amintesc de cele două fete tinere care se aşezaseră descurajate pe o canapea în muzeul din Veneţia (*Accademia*), după ce văzuseră atîtea capodopere (care nu erau pentru ele decît capodopere). După cinci minute, una din ele, uitîndu-se la ceas, s-a ridicat şi i-a spus celeilalte: *Coraggio*. Ele îl „văzuseră“ doar pe Bellini şi le mai rămînea să „vadă“ tablourile lui Tiţian, ale lui Tintoretto, Veronese, Tiepolo, pe somptuosul Bassano, pe Canaletto, pe subtilul Guardi, şi atîţia alţii. În ceea ce mă priveşte, *nu simţeam* acest dezgust. Universul pe care pictorii din marile epoci îl desfăşurau în faţa mea ca un spectacol teatral mi se părea o feerie întotdeauna nouă. Regăseam pe pereţii muzeelor o lume care, diferind de la o ţară la alta, prezenta un caracter omogen deoarece corespundea ca un ecou lumii interioare în care învăţasem să trăiesc. Catolicismul a lansat pretutindeni un popor de sfinţi, de Christoşi, de

Fecioare și de îngeri care a urmat fără violență, și într-un mod la fel de neașteptat ca și o rimă a lui Victor Hugo, poporului de înțelepți, de zei, de zeițe și de eroi pe care Antichitatea i-a făcut să trăiască atît de intens. Nu, nu eram înstrăinat pe acest pămînt și în acest cer locuite de forme atît de analoage și de adorabile, în sensul cel mai ambiguu al cuvîntului (deoarece arta și religia erau aici, ca și acolo, confundate cu atîta bunăvoință și atîta dragoste). Apollo și Sfîntul Sebastian nu aveau același trup și aceeași strălucire? Aceeași glorie învăluia îngerii și nimfele[1].

Care era deci fondul comun al acelei inspirații și al acelei tehnici atît de durabile? Inspirația a avut ca izvor iubirea — aș îndrăzni să spun pătimașă — a formei omenești; nu a formei omenești pentru ceea ce

[1] Trebuie să las la o parte, bineînțeles, operele excepționale, ca acelea ale lui Rembrandt, în care izbucnește sublimul vieții interioare, și acelea ale lui Goya care exprimă sublimul revoltei și al degustului. (N. A.)

poate să însemne ea, ci a formei omenești pentru ea însăși; nu a acestei forme ca *simbol*, ci ca *natură;* și asta-i totul. Să nu credem că este vorba de o tendință universală: multe popoare au gîndit că acest *tot* era *puțin*, că forma omenească era o formă ca oricare alta, nici mai mult nici mai puțin demnă de interes decît oricare alta.

Să privim pictura chineză: omul apare aici doar ca un simplu grăunte de nisip în deșert; pictura Indiei, de exemplu frescele din grota de la Ajanta: omul nu este aici decît o întrupare temporară a divinității. Fără să mergem atît de departe, străbateți sălile muzeului din Cairo: statuile au un scop mijlocitor, ca frescele din morminte, unde toate figurile tind spre un țel determinat: să perpetueze copia și să-i asigure dincolo o viață asemănătoare cu cea de aici, de pe pămînt; sau să-l avertizeze pe spectator, să-l lămurească prin aluzii simbolice. Arta egipteană este o scriitură și o incantație. O singură sală din acest minunat muzeu, unul din cele mai

frumoase din lume, face excepţie: aceea care cuprinde stelele[1] şi statuile regelui Akhenatan, acel suveran din dinastia a XVIII-a care a rupt cu vechea religie a lui Ammon şi a vrut să instaureze cultul Soarelui. Aici găsim, cu deformările cele mai libere, portrete; cele mai celebre şi cele mai frumoase, chiar acela al regelui sub primul lui nume de Amenofis al IV-lea şi cele ale familiei sale, se puteau vedea la Berlin. Omul apare aici eliberat de orice altă constrîngere în afară de aceea pe care şi-o impune artistul prin disciplină. Este deja artă europeană. Gustul clasic va consacra această eliberare care are ca scop glorificarea trupului omenesc.

Cum orice inspiraţie este obligată să se încadreze într-o tehnică şi nu dobîndeşte sensul ei decît prin aceasta, arta clasică, de la greci pînă la Ingres şi chiar pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea, s-a bazat pe un număr mic de convenţii. Ele ţinteau mai

[1] Pluralul de la stelă. (N. Tr.)

ales să reprezinte omul în ziua în care i-a fost cea mai favorabilă: templul este pe măsura omului, canoanele artei statuare transformă în ideal o medie; și atunci cînd este vorba de gotic unde biserica este lăcașul lui Dumnezeu, există atîția intermediari între om și Dumnezeu, întruparea este într-atît dogma centrală a creștinismului încît omul în cele din urmă își păstrează covîrșitoarea demnitate și, începînd cu Renașterea, temele picturii se raportează la evenimentele omenești care interesează omul. Nicolas Poussin deosebește în corespondența sa mai multe „moduri“[1]: modul istoric, modul alegoric, modul mitologic etc., toate menite să așeze forma omenească la locul cel mai potrivit; el stabilește între aceste moduri, așa cum fac marii esteticieni ai epocii, Félibien și de Piles, în tratatele lor, o ierarhie întemeiată pe importanța rolului pe care îl poate juca omul. Firește, modurile pompoase în care figurează semizeii și oamenii mari au preponderență

[1] Am spune „genuri“. (N. A.)

asupra celorlalte. Această prioritate a omului este atît de puternică încît unii pictori de peisaje cum este Claude Lorrain, mărturisind că sînt incapabili să deseneze o figură, făceau apel la alți pictori în acest scop, considerînd astfel indispensabilă prezența personajelor în marinele lor, în cîmpiile lor, în răsăriturile și apusurile lor de soare. Olandezii se lipsesc adeseori de figuri, dar subiectele lor sînt întotdeauna împrumutate de la obiectele care folosesc omului sau de la peisajele familiare, mori, cîmpuri și canale; sau pictează odăi, bucătării, obiecte de menaj. Pe scurt, nu ieşim din antropomorfism, cel puțin din antropocentrism.

Această concepţie a fost complet infirmată la începutul secolului al XX-lea. Omul şi-a pierdut prioritatea; chiar atunci cînd este reprezentat, apare de nerecunoscut celui al cărui ochi s-a exersat să-l vadă urmînd canoanele Antichității și Renașterii. Să ne închipuim stupoarea aceluia care intră pentru prima oară într-o expoziție de pictură

contemporană și care, de pildă, se află brusc în fața unor figuri de Rouault, după ce văzuse tablouri de Ingres și de Courbet: se crede la teatrul de marionete. Nu recunoaște nimic din ceea ce credea că cunoaște. Dar, în fond, ce cunoștea? Mai întîi, omul poate din ce în ce mai puțin să pretindă că este centrul lumii; lumea este pusă în mișcare de mase și mașini. Samuel Butler a imaginat acum cincizeci de ani un univers utopic în care oamenii erau în serviciul mașinilor, hrănindu-le, îngrijindu-le, sacrificîndu-și timpul și viața lor pentru ele. Acest univers a devenit astăzi o realitate. Omul trăiește și moare pentru mașină aproape în toate țările. Ce este de mirare în faptul că pictorii au luat ca subiect de inspirație mobilul vieții cotidiene? Ah, fără îndoială ne oprim cu mai multă plăcere în fața profilului mîngîietor al doamnei de Sénones de Ingres decît în fața turbinei 314 de Fernand Léger sau a nu știu cărui Pacific 231 cum l-a orchestrat Honegger. Ne este îngăduit să păstrăm nostalgia acelor

priviri atrăgătoare despre care vorbeşte Baudelaire şi care se adresau fiecăruia dintre noi ca pentru a-i solicita gîndirea cea mai intimă, cea mai dureroasă. Arta, ca şi viaţa, este făcută din abandonări şi din renunţări. Zeii tinereţii nu mai sînt decît idoli perimaţi pentru vîrsta matură. Există oameni care îşi închipuie că pictorii moderni nu sînt capabili decît să traseze figuri geometrice și să mîzgălească pînzele cu culori violente. Ei n-au văzut primele pînze ale unor artiști asemănători lui Kandinsky. Ele reprezintă peisaje și sînt la fel de bune ca cele ale oricărui pictor bun din epoca aceea. Nu, n-a fost vorba să se ascundă lipsuri, ci să se găsească teme noi, mijloace noi de expresie, pe scurt să se facă o revoluție. Cum să caracterizăm această revoluție? Este o revoluție datorată inteligenței, și nu sufletului. Ca tip al revoluţiei săvîrşite de suflet să cităm pe aceea a Renaşterii: ea avea ca ţintă să descopere raporturi, astfel încît să reconstituie un ansamblu. Tablourile lui Mantegna sînt sinteze vaste care

ajung la un echilibru armonios. Acest spirit de sinteză este dezvoltat la maximum de Leonardo da Vinci, care își urmărește căutările în toate domeniile și care are ambiția, ca toți contemporanii lui, să le lege între ele în așa fel încît să ne prezinte imaginea unei lumi care tinde spre unitatea unui univers. Dimpotrivă, prin această revoluție artistul se înverșunează să descompună realul, să-l reducă la principiile lui constitutive. Epoca noastră nu mai este aceea a formelor, ci a elementelor. Dar există o mare frumusețe în elementar. De ce să ne interesăm de contur? Aspectul interior, rezervat pînă acum savanților, nu este oare și el demn de interes? A înlocui o analiză printr-o descriere, iată opera picturii contemporane.

Important este, deci, să situezi obiectul a cărui valoare emotivă trebuie să fie considerată ca nulă și să-i reperezi coordonatele. Este ceea ce au făcut primii cubiști, care nu s-au mulțumit să descompună aspectele exterioare urmînd momentele timpu-

lui, ci au atacat ceva mai greu: regăsirea geometriei ascunse a lucrurilor, fără de care ele nu există. Acţiune pe care au dus-o cu mijloace prea livreşti, fetişismul numărului de aur, al seriei lui Fibonacci etc.; apel la arta neagră şi precolumbiană, care au dat naştere fără îndoială unor invenţii prea cerebrale. Dar pictura nu este oare, aşa cum a scris da Vinci, un „lucru mental"? Acţiune revoluţionară care a dat rezultate de contestat, dar a cărei necesitate nu poate fi contestată de nimeni. Cu siguranţă unii trebuie să se sacrifice pentru ca omenirea să înainteze. Şi acum Parisul mişună de pictori fără talent care au învăţat formule. Nu are mare importanţă, deoarece alţii au ştiut să le folosească şi să le domine. Printre aceştia nu voi vorbi decît despre doi, care sînt printre cei mai mari, şi voi încerca să le fac portretul; este vorba de Braque şi de Picasso.

Arta nu reprezintă nimic fără artişti. Cea mai abstractă, cea mai impalpabilă se acoperă cu un înveliş carnal. Ce-i arta dacă nu

o *încarnare?* Chiar elocința, această artă atît de îndepărtată de artele plastice, împrumută forța ei atît viziunii cît și cuvîntului. Cînd Briand, acuzat de a fi spart o grevă, a exclamat: „Priviți mîinile mele. Nici o picătură de sînge“, a cîștigat partida datorită imaginii vii pe care a prezentat-o. Să nu credem, deci, că detaliile cele mai neînsemnate în aparență la un artist nu sînt semnifictive.

*

Numai din acest motiv îmi permit să evoc interiorul lui Picasso în anul eliberării. Ne aflăm pe malul stîng, pe rue des Grands-Augustins. În fața noastră, printre alte construcții vechi, se află o casă din secolul al XVII-lea, cu o curte pătrată înconjurată de clădiri luminate de ferestre înalte. Impresia de ansamblu este aceea a unei decăderi, căci acum această casă mare, care n-a avut norocul să devină un minister, nici o ambasadă, este împărțită la întîmplare în antrepozite și apartamente. Este murdară și prost întreținută. În aripa dreaptă

urcăm pe o scară aproape în spirală spre care se deschid cîteva uși — la primul etaj se ghicește bucătăria, și o tînără spaniolă te întreabă pe cine dorești să vezi. La al doilea etaj intri într-o încăpere mare, foarte lungă, care dă spre curte și ocupă toată aripa. Cîțiva porumbei își iau zborul. Un ogar mare, care se pare că este de rasă afgană, și care în timpul iernii e acoperit cu un impermeabil, circulă prin încăpere, pe scară, prin atelier. Cînd vii pentru prima oară, un spaniol te întreabă ce dorești. Din cînd în cînd trece cîte un obişnuit al casei. Aştepți pe o canapea prăfuită, înconjurată de tot felul de şevalete, scări, tapiserii, cuverturi; zărești în cadrul unei încăperi mari care urmează în continuare — dar toate odăile se continuă și formează un ansamblu aproape fără uși — un portret de Modigliani, o alee de copaci de Rousseau (vameșul), un buchet stufos și închis la culoare de Matisse. Între timp vizitatorii se succed și formează grupuri: femei care caută locul unde să-și poată pune mai bine în

valoare emoţia, studenţi care vin să-i bată pe jurnaliştii sau pe pictorii care au îndrăznit să-l vorbească de rău pe acela al cărui nume este un stindard pentru toţi tinerii, delegaţii de muncitori care vin să-i mulţumească artistului pentru adeziunea la partidul lor şi care numaidecît vor privi cu un aer neliniştit tablourile stăpînului casei.

În sfîrşit, soseşte Maestrul. Este mai curînd scund, destul de puternic dar bine proporţionat; cu toate că a depăşit şaizeci de ani pare tînăr. Pentru că are o ţinută vioaie, glasul destul de armonios, trăsăturile fine, ochii calzi. Vorbeşte puţin cu străinii, se mulţumeşte să asculte zîmbind. Nu se poate spune că nu este sociabil, ci mai curînd sălbatic. Îi place să se plimbe cu ogarul lui de-a lungul Senei. Se simte bine în compania cîtorva prieteni, şi mai ales în compania compatrioţilor lui, cu toate că este francez de adopţiune şi încă foarte sincer. Femeia care a trăit multă vreme cu el[1] şi a scris

[1] Fernande Olivier. (N. A.)

o carte inteligentă despre el semnalează dragostea lui pentru Spania. Îl văd foarte bine savurînd o ceașcă de șocolată cu cîțiva exilați de dincolo de Pirinei și lăsînd să treacă orele într-o *tertulia*, cum spun spaniolii, adică în acea conversație nesfîrșită pe care o ai doar între prietenii intimi, cu toate ușile zăvorîte. Uneori o glumă — lui îi place farsa și se amuză de glumele proaste care i s-au făcut, făcînd și el la rîndu-i; o parte din opera lui se explică prin umorul spaniol, *el chiste*, acel umor specific spaniolilor care se apropie de umorul englez. În fond, personalitatea lui Picasso se poate caracteriza spunînd despre el: este un aristocrat, un boem — vizita marilor sale ateliere de sculptură de la etajul al doilea, de pictură de la al treilea, care evocă în același timp palatul și mansarda, o dovedesc — și este un spaniol, francez de adopțiune și foarte atașat de Franța, care datorează aproape totul Parisului, ca toți pictorii de astăzi, dar căruia țara de origine i-a lăsat o urmă de neșters.

Dar ceea ce ne interesează mai ales este să ştim cum un artist atît de mare a fost făuritorul mişcării revoluţionare pe care am definit-o ca fiind prin esenţă o desconsiderare a umanului şi o analiză a lucrurilor. Ce aspect neobişnuit a luat această revoluţie în arta lui Picasso?

Gertrude Stein i-a spus într-o zi lui Picasso: „În sfîrşit am înţeles ce reprezintă pînza dumitale intitulată: *Trei muzicanţi*. Este o natură moartă". Nu s-ar fi putut spune acest lucru mai bine. Picasso n-a pictat niciodată decît naturi moarte. Acest artist care desenează figura admirabil ca şi marii maeştrii ai Renaşterii, cu acele largi curbe voluptoase în jurul vidului, nu s-a ocupat niciodată decît de reprezentarea lucrurilor, dar a făcut-o cu pasiune. De pildă tabloul lui *Fată tînără cu mandolină* (1910) este un ansamblu indivizibil în ceea ce priveşte tema: nu există subiect, doar un obiect care nu este mai curînd fata tînără, ci mandolina sau fundalul; este vorba să decupăm, să

disecăm acest obiect. Ochiul contemplă o succesiune de planuri felurit colorate care la prima vedere dau efectul unui *puzzle* sau al unei caricaturi. Dar pe măsură ce ochiul se obişnuieşte, şi oricît de puţin se îndepărtează de tablou și se închide pe jumătate, spectacolul se schimbă; natura îmbucătăţită și violentată se recompune; unele planuri se retrag, altele înaintează, liniile de forță se desenează. Aspectul lucrurilor cedează locul mişcării ascunse care le însufleţeşte. Ce mare descoperire! Se doboară faţada pentru a regăsi armătura și planul. Este oare vorba de a imita natura? Nu, dacă vorbim de *aspectele* acestei naturi; da, dacă vorbim de *coordonatele* ei; nu, dacă o priveşti ca naturalist, da, dacă o analizezi ca geometru. Și această natură, care nu se imită dar pe care ți-o închipui sau mai curînd o recreezi, este *Natura rerum*, aceea care face să se „nască" lucrurile mai curînd decît aceea care le face să se dezvolte. Și ceea ce s-ar putea lua drept o deformare sistematică este o încercare de a

regăsi nu o natură imitată, ci una închipuită.

Omul modern întoarce cu hotărîre spatele spectacolului care l-a fermecat timp de secole; el are mai mult ambiția fizicianului și a metafizicianului decît a poetului și a amatorului de grădini. Realitatea este pentru el doar un pretext ca să ajungă la ceva care nu are nume în nici o limbă și din care presupune că derivă această realitate. Acest cuvînt de pretext îmi reamintește o anecdotă povestită de Max Jacob. Într-una din rarele sale expoziții de la începutul cubismului, Picasso stătea în sală ca să se bucure de scandalul pe care l-ar fi provocat pînzele sale; un trecător[1] a intrat cu timiditate și după ce a făcut turul sălii s-a îndreptat spre Picasso care se și pregătea să rîdă de întrebările lui ciudate:

— Domnule, chiar dumneavoastră sînteți autorul acestor pînze frumoase?

— Da, domnule.

[1] Despre care spunea că este un iezuit. (N. A.)

— Ah, domnule, mi-aş putea permite să vă pun o întrebare?

— Desigur, domnule.

— Atunci mi-aţi putea spune, domnule, care sînt pretextele care au motivat aceste armonii?

Formula era ireproşabilă. Picasso nu putea decît să răspundă: am luat ca pretext cutare unealtă, cutare chip, cutare instrument, şi, în loc să le pictez sub aspectul lor, le-am considerat ca imposibil de schimbat între ele şi le-am definit doar prin situaţia lor. Picasso a acţionat întotdeauna astfel, ca de altminteri toţi marii contemporani ai lui Fernand Léger şi Jacques Villon. Iată de ce este inutil să i se reproşeze nenumăratele pastişe ale tuturor stilurilor, chiar ale unor epoci neaşteptate. Plimbîndu-mă într-o zi în muzeul din Neapole cu cineva care îl cunoscuse bine pe Picasso, l-am văzut oprindu-se cu stupefacţie în faţa unor fresce în relief de la Pompei şi exclamînd: A văzut asta! Cu siguranţă văzuse asta, cum văzuse şi restul. Nu era pentru el decît o *temă* cum îşi propun marii muzicieni şi care le

servește drept punct de plecare pentru a crea.

De asemenea, oricare ar fi punctul de plecare ales de Picasso, transformarea la care va supune aparența este atît de esențială încît dă naștere unui obiect nou. Din nefericire, publicul vrea întotdeauna să recunoască ceea ce vede, așa cum îi place să audă din nou ceea ce a mai auzit. Un ziarist a avut imprudența să scrie că Picasso nu picta lumea așa cum era (în aparență), ci așa cum ar fi putut fi, vrînd să sublinieze în același timp arbitrariul acestei arte și necesitatea sa. El a primit imediat un pachet de scrisori cu insulte, printre care una conținînd portretul lui „nu așa cum sînteți fără îndoială, ci așa cum ați fi putut fi". Vă puteți închipui ce putea fi acest portret. Cu toate acestea, arta nu este oare o invenție? Și natura, în sensul curent și vulgar al cuvîntului, nu ascunde invenția unui geometru și a unui mecanic[1]? Să nu se spună

[1] Dumnezeu care era altădată comparat cu un meșteșugar este astăzi comparat mai curînd cu un matematician, și artistul l-a urmat pe teolog. (N. A.)

că arta se lipsea altădată de convenții, în timp ce astăzi este arhiconvențională. Nu e de loc așa, asta se vede în legătură cu Braque, acest contemporan și prieten al lui Picasso, atît de aproape și de departe în același timp de el.

Braque n-a avut drept tată, ca Picasso, un profesor de desen la Academie, adică un intelectual, ci un antreprenor la o întreprindere de zidărie. Din copilărie a cunoscut partea manuală a meseriei pe care toți pictorii o practicau altădată, căci începeau prin a frămînta culorile pe paletă în atelierul unui pictor cu renume, apoi preparau fundalurile, uneori schițau personajele secundare; (și asta a durat pînă cînd în secolul al XVII-lea Academiile din Saint-Luc, adică corporațiile, au dispărut în fața Academiei regale de pictură, compusă din oameni care nu făceau singuri meseria). El a învățat cum se îngroșa ipsosul care sprijinea culoarea și legile scheletului, și cum

să lase între ele un spaţiu care să permită lemnului să se dilate, iar culorii să respire. A fost crescut în dragostea pentru lucrul bine făcut, ca şi Péguy. Dacă pictează, o face cu toată fiinţa, pentru că nu poate altfel. Picasso ar fi putut să-şi încerce talentul şi să triumfe în toate artele; este un virtuos. Braque, nu; el n-a făcut decît să urmeze cu o constanţă imperturbabilă calea care îi fusese trasată.

Casa lui seamănă cu persoana lui. Aproape de Parcul Montsouris, trăiesc pe străzi noi şi în case moderne pictori care nu dispreţuiesc confortul. O grădină mică, o servitoare cu un şorţ alb, o pisică care aleargă pe scări ... asta e Franţa claselor mijlocii şi a oamenilor înstăriţi. Atelierul este mare şi luminos, cu lumină foarte bună, căci dă spre sud (cum recomandă Leonardo în *Tratatul de pictură* — are suficientă lumină pentru a pune un paravan). Braque îşi petrece aici tot timpul pe care nu-l poate petrece la Varengeville, în casa lui de la ţară. Născut la Rouen, venit la Paris unde

l-a întîlnit pe Picasso în 1908, el a rămas credincios locului său natal. Această fidelitate, această constanță îl exprimă în întregime pe Braque. Iată-l că intră: e înalt, robust, cu umerii pătrați, degajînd o forță liniștită; vorbește cu un glas grav în fraze la care a meditat îndelung, și ochii lui albaștri urmăresc în spațiu însemnătatea cuvintelor sale. Ce contrast formează cu Picasso acest om pe care îți vine să-l numești așa cum Ludovic al XIV-lea o numea pe doamna de Maintenon: Soliditatea dumneavoastră. Desigur el n-a căutat să zguduie nervii contemporanilor săi; și cine n-ar avea ochi buni ar putea exprima prin cuvinte tonurile lui surde și raporturile lui laborioase. Acela s-ar înșela total. Acest meșteșugar care trăiește ca un rentier, acest francez care te face să te gîndești la imaginile pe care istorioarele Franței le prezintă despre gali posedă o forță care se învecinează cu violența, tonurile lui sînt intense și contrastante, în compozițiile sale există ceva patetic, dar este un contrast care se

linişteşte aşa cum se linişteşte uneori marea departe în larg, dar este un patetic învins. Acest om aparţine marei tradiţii clasice, aceea a austerităţii în măreţie. În faţa geniului baroc reprezentat de Picasso, care întrebuinţează faţă de spectator surpriza, teroarea, şi s-ar putea spune chiar procedee magice, el este acela care, printr-o despuiere continuă, printr-o simplitate dobîndită, a făcut să apară o nouă poezie a unei naturi inventate din nou. Căci, dacă mijloacele diferă, scopul este întotdeauna acelaşi: să şteargă caracterul uzual şi artificial al obiectelor, pentru a le vedea ca în prima zi a lumii, cu ochii unui copil: în existenţa lor şi nu în funcţia lor; atunci fiecare lucru comunică cu fiecare alt lucru aşa cum au înţeles-o foarte bine popoarele primitive, dacă este adevărat că spiritul lor urmează legea participării. Există o viaţă comună a profunzimilor.

Pericolul în care ar fi putut să se scufunde arta lui Braque, ca şi aceea a lui Picasso, este acela al abstracţiei. E bine să inventezi

natura din nou; e și mai bine s-o reînsufleţeşti. Braque a ajuns aici ca şi ceilalţi, mai bine chiar decît ceilalţi, după părerea mea, înlocuind convenţiile vechi cu cele noi. Mai ales în ceea ce priveşte spaţiul. Începînd cu Paolo Uccello pictura a trăit pe o convenţie majoră pe care toată lumea a considerat-o în cele din urmă o simplă copie a realităţii: perspectiva. Dar nimic nu este mai artificial decît perspectiva[1]. Numeroase epoci, numeroase ţări au ignorat-o sau o ignoră. După Cézanne, contemporanii au abandonat-o. S-a terminat cu „priveliştile", cu etajările, cu fuga spre liniile orizontului. Pictura devine ceea ce este logic să fie: umplerea unei suprafețe plane cu culori rînduite urmînd o ordine determinată. Dar un element spiritual însoțește întotdeauna o tehnică: la chinezi este gruparea de evenimente succesive sub formă

[1] Și încă și mai mult viziunea numită dreaptă. Pînă la vîrsta de doi ani copilul vede obiectele răsturnate așa cum sînt pe retină (experienţa camerei negre). El învață apoi datorită pipăitului să le îndrepte. Am cunoscut un copil care la vîrsta de șapte ani desena tramvaiele cu roţile în sus, cu toate că se comporta față de acestea ca şi copiii de vîrsta lui. (N. A.)

de aluzii lineare; aici este invenția spațiului tactil.

Spațiul tactil, spune Braque, este acela care ne desparte de obiect; îl simțim datorită piciorului și mîinii. Spațiul vizual este acela care separă obiectele între ele. Pentru cineva care lansează un proiectil, spațiul tactil este acela care contează. Dacă aplicăm această nouă convenție (care favorizează pipăitul, sens mai primitiv, în detrimentul vederii, sens mai intelectual), rezultă că obiectul reprezentat pare să înainteze spre noi, în loc să ne înlesnească această plimbare a cărei iluzie ne-o dau decorurile de teatru. Pictura devine convexă în loc să fie concavă. Ea cere, deci, o nouă educare a vederii.

O altă convenție s-a impus în urma acesteia. Pînă acum, lumina și umbra jucau un rol predominant în raport cu culoarea, și problema care i se punea pictorului era, fiecare culoare putînd fi mai mult sau mai puțin deschisă ori închisă, de a doza gradul lor de luminozitate în așa fel încît să compună un

tot armonios. Idealul era să obţină o „diminuare treptată a intensităţii". Dar o dată cu Cézanne şi Van Gogh, valorile dispar; culorile rămîn prezente şi au maximum de saturaţie. Însăşi umbra devine o culoare. Au dispărut semitentele. Cum să se procedeze în cazul acesta pentru a realiza un echilibru? O operă de artă nu este niciodată o juxtapunere, este o convergenţă. Culorile cele mai violente vor trebui să ţîşnească în aşa fel încît simpla lor succesiune să poată servi ca legătură; în loc de „trecerile" unei culori în alta prin nuanţă, vom avea acorduri între culori vecine prin modulaţie, adică prin stilizarea trăsăturii; lumina va fi redată de tonurile saturate de roşu, umbra prin altele saturate de albastru. Într-un cuvînt, lumina va avea aceeaşi soartă ca obiectul şi spaţiul: supusă analizei spectrale, vor rămîne din ea doar planuri, şi din spaţiu doar proiecţia sa.



Fără îndoială că această revoluţie plastică a reuşit. Dar o revoluţie care a pornit

dintr-o exigență intelectuală și n-a obținut adeziunea populară nu este completă. Unele tulburări sociale o vor ajuta poate: nu este sigur, masele adoră *trompe-l'oeil*-ul. Lăsați un om oarecare să aleagă între *Angelus* de Millet și *Țărani așezați în fața unei mese* de Cézanne, el nu va ezita. Nu vorbesc de oamenii bogați care tratează pictura ca un obiect de speculă și cumpără un Matisse cum se cumpără o valoare sigură. Lor nu le place ceea ce cumpără. Nu vorbesc de cler căruia nu-i place decît ce cumpără, o pictură făcută din zaharicale colorate și din dulceață: religia care era un centru de cultură artistică pentru popor a devenit în această privință cel mai dăunător agent de regres. Trebuie, deci, să se continue întotdeauna acel divorț deplorabil între artist și omul care nu este artist? Sîntem oare condamnați la o artă ezoterică? Știința este deja. Profanul repetă întotdeauna artistului despre care crede că deține secrete: Nu înțeleg. Picasso, care vorbește puțin despre arta lui și detestă s-o explice, răspunde:

„Toată lumea vrea să înţeleagă pictura. De ce nu încercăm să înţelegem cîntecul păsărilor? De ce iubim o noapte, o floare, tot ce înconjoară omul, fără să căutăm să le înţelegem? În timp ce pictura vrem s-o înţelegem. Să se înţeleagă mai ales că artistul munceşte din necesitate; că şi el este un element infim al lumii, căruia n-ar trebui să i se dea mai multă importanţă decît atîtor lucruri ale naturii care ne farmecă, dar pe care nu ni le explicăm". Şi Picasso adaugă: „Un tablou îmi vine de departe ... Cum se poate pătrunde în visele, în instinctele, în dorinţele, în gîndurile mele, cărora le-a trebuit mult timp să se formeze şi să se manifeste, mai ales pentru a sesiza aici ceea ce am pus, poate, în ciuda voinţei mele?"[1] Aceste trei cuvinte de la urmă sînt foarte importante, ele evocă ceea ce spunea Valéry: că avea „gînduri involuntare". Fiind întrebat „ce trebuia să gîndească despre aceasta, ce trebuia să gîn-

[1] *Cahiers d'Art*, ianuarie 1936. Citat redat de Christian Zervos. (N. A.)

dească despre aceea", el răspundea că nu ştie nimic, că ştie doar ceea ce îi vine în minte şi că nu poate face nimic împotriva acestui lucru. Proust de asemenea a scris că funcţia artistului nu este să gîndească, ci să dea de gîndit ... O părere similară ne surprinde mai puţin din partea lui Proust decît din aceea a unor artişti atît de lucizi ca Picasso şi Valéry. Opera lor este cerebrală; ei ar trebui s-o declare voluntară. Într-adevăr, ea este; dar, indirect. Tot efortul lor constă să creeze o natură care nu există încă, în acest fel devenind ei înşişi asemănători naturii. Fiindcă sînt precursori nu reuşesc complet, şi opera lor îţi dă sentimentul că are nevoie să fie explicată; ei doreau ca ea să provoace numai dorinţa de a fi contemplată.

Dorinţă foarte greu de satisfăcut pentru că revoluţia care s-a efectuat a fost mai mult o operă a inteligenţei decît a sufletului. Ştiu bine că nu există revoluţii fără principii: Rembrandt nu a înfăptuit revoluţia

clarobscurului numai fiindcă a moştenit mijloace tehnice de la italieni cum e Caravaggio, şi dacă pictura lui este tot atît de încărcată de emoţie ca şi aceea a lui Claude Lorrain, a lui Turner şi La Pattelière, asta se datorează faptului că este susţinută de o arhitectură secretă. Dar, în fine, ea nu se mulţumeşte să uimească omul din mulţime, ea îl antrenează. (Aş vrea să ţin în mînă această cheie atît de uşoară şi atît de fragilă care deschide o poartă aşa de grea.) Ea conţine un element uman şi nu numai o perfecţiune abstractă. Umanul se măsoară însă după importanţa sacrificiului la care trebuie să consimţim pentru a renunţa la desăvîrşire, desăvîrşire la care nu ne putem împiedica să năzuim. Umanul este, după revolta disperării, o slăbiciune acceptată. Whistler a spus ceva foarte profund şi foarte adevărat (în polemica lui cu Ruskin) împotriva pictorilor academici: „Operele lor sînt poate terminate; dar ele nu sînt cu siguranţă începute". Am putea să inversăm aceste vorbe şi să spunem despre anumiţi pictori noi că operele lor sînt poate începute dar că ele nu sînt întotdeauna termi-

nate. Pentru a vorbi în imagini, o radiografie valorează mai mult decît un portret lucrat cu migală şi, copiind aspectul foarte exterior al feţei, trebuie să începem cu radiografia; ea nu constituie încă un portret. Un sculptor ca Laurens, un pictor ca Jacques Villon, care au pornit de la cubism, au înţeles lucrul acesta. Arta academică nu reuşeşte să facă autentice emoţiile pe care le trezeşte în noi: pot să fiu mişcat de un roman-foileton, de o imagine din Epinal, asta nu contează. Dar o artă diferită nu reuşeşte întotdeauna să facă astfel încît valorile ei să fie emoţionante; surpriza pe care o încerc în faţa ei nu se transformă întotdeauna în asentiment. Trebuie totuşi să avem încredere în ea. Recitindu-l zilele acestea pe Ovidiu, admiram faptul că grecii au făcut în mitologia lor din natură o emoţie vie. Fără îndoială au trecut timpurile cînd copacii nu erau decît nimfe înlănţuite şi cînd din mare se năştea Venera; dar poate că din industria care a transformat totul se va naşte o nouă Veneră, într-atît este de adevărat că lumea e o *metamorfoză*.

Poezia spațiului

Se pare că în China se organizează uneori concerte rezervate prietenilor foarte intimi, amatorilor foarte luminați. Dacă un european reușește să pătrundă în această asistență aleasă, el rămîne uimit: toți muzicienii sînt la locul lor și se folosesc de instrumentele lor dar în așa fel încît nu scot nici un sunet; flautul este foarte aproape de gură și bețele de tamburină ... Dar orice atingere este evitată cu grijă. Ceea ce nu împiedică orchestra să se dedea la o mimică obisnuită celorlalte orchestre. Auditoriul

urmărește cu încîntare gesturile dezinvolte ale pianistului și alunecarea arcușului[1]. El gustă o plăcere pură ascultînd înlănțuirea notelor pe care le-ar *putea* auzi dar de care nu mai are nevoie, așa cum arheologul n-are nevoie de arhitect pentru a reconstitui o cetate antică (el sesizează perfect planul printre ruine). Mai mult chiar: o execuție l-ar deranja în mod deosebit. Pentru o plăcere fizică pe care i-ar provoca-o, ea ar împiedica nașterea multor plăceri intelectuale: dacă ar exista *execuție*, n-ar mai exista *joc*.

Nu-i așa că ceea ce contează sînt raporturile? Și raporturile sînt mai bine percepute cînd termenii sînt reduși la starea de fenomen; ne putem închipui o intensitate variabilă a acestor termeni fără ca intervalul dintre ei să fie modificat. Așadar, cîte varietăți de expresie ar fi posibile în sînul aceleiași combinații! Și ați vrea să refuzați această plăcere asemănătoare cu aceea a

[1] Dăm aici echivalențe instrumentale. (N. A.)

opiumului, acel opium care dă visului identic cele o sută de forme ale dorinţei?

Este oarecum ceea ce visa Mallarmé la sfîrşitul vieţii sale. Dacă acordă asemenea importanţă aşezării tipografice a poeziei *Un coup de dés*, este pentru că vede în asta un mijloc sensibil de a marca lucrul esenţial care este *intervalul*. Pe pagina imprimată, albul contează în cazul acesta mai mult decît negrul.

Se pare că pictura contemporană este foarte tentată de acest mod de expresie (care nu este chiar un mod de expresie, ci refuzul expresiei). Fără îndoială că ea caută mai mult simbolul decît figuraţia. Brutalitatea culorilor, violenţa trăsăturilor pot înşela: în realitate sînt doar mijloacele oamenilor nu prea siguri pe ei înşişi. Un oriental sugerează cu cîteva arabescuri pe planuri diferite şi subtil juxtapuse, un european cu deformări sistematizate ale naturii desfăşurate pe un singur plan. Într-un caz ca şi în celălalt este vorba întotdeauna de a sugera (unul este mai rafinat, celălalt mai

greoi). De unde şi încurcătura spectatorului. Am uitat să-l prevenim (ca în concertul chinezesc) că nu era nimic de văzut şi că era vorba de o partidă de şah care trebuia să-i facă plăcere.

Cum îi va face, deci, plăcere? Căci totul se află aici. O plăcere pur matematică nu este la îndemîna majorităţii — şi apoi, trebuie să mărturisim că o pictură care s-ar reduce la un ansamblu de orientări ar fi repede resorbită în domeniul ideii pure. Mi-ar plăcea totuşi, cu titlu de încercare, să văd o expoziţie de cadre asemănătoare cu cele care se folosesc în T.S.F. şi care, în locul pînzelor, ar conţine fire de culori încrucişate potrivit unor principii inflexibile, corectate de o întîmplare savantă. Această iniţiativă l-ar onora pe autorul ei. Să renunţăm, deocamdată, la forme şi la culori. Ce ne-ar putea produce plăcerea cea mai pură dincolo de forme şi culori? Plăcerea pură, dar încarnată? Ea va fi spaţiul cu imensa lui diversitate de valori tactile şi nu numai de raporturi geometrice. Şi

în legătură cu asta Berenson descrie foarte bine plăcerea pe care ne-o poate provoca o viziune picturală a spaţiului, aşa cum au avut-o Poussin, Claude Lorrain şi Turner: „Aici nu mai e tirania materiei şi a maselor, nu mai există inexorabilele senzaţii de rezistenţă şi de greutate: există mai multă libertate, nedeterminare, cu toate că nu este loc pentru capriciu şi hazard; şi, cu aparenţa acestei libertăţi superioare, o întreagă orchestră de instrumente delicate intră în joc pentru a ne încînta, a ne smulge din limitele strîmte, din închisoarea eului nostru, pentru a-l dizolva şi volatiliza în spaţiul oferit, al cărui geniu şi suflet senin ni se pare în sfîrşit că devenim".

O astfel de pictură devine în acest caz o promisiune de fericire — dar o promisiune făcută şi îndeplinită în acelaşi timp: „Se pare că ţi se ia o greutate de pe piept. Ce libertate de respiraţie! Ce împrospătare! Cum te simţi dintr-o dată înălţat, înnobilat, şi în acelaşi timp ce pace şi ce elan spre lăcaşurile beatitudinii!"

În Renaştere acest spaţiu tactil se prezintă ca şi cum ar fi concav (ca urmare a folosirii şi abuzului perspectivei); în secolul al XX-lea se prezintă ca şi cum ar fi convex (ca urmare a interpretării cezanniene a valorilor). În secolul al XVI-lea spaţiul se sapă în jurul figurii omeneşti, în al XX-lea se bombează începînd de la linia orizontului care, în loc să se îndepărteze de noi, înaintează spre noi. În primul caz, spaţiul pictural era o invitaţie la plimbare: astăzi, este provocarea unei naturi sălbatice. Aceeași diferență între natura lui Ariosto şi cea a lui Conrad.

Poezia spațiului nu se confundă în mod obligatoriu cu aceea a peisajului. Acesta poate să oprească vederea prin accidentele multiplicate ale terenului şi să împiedice acea gimnastică imobilă şi inconștientă care este cea a auditoriului chinez în fața orchestrei sale mute. În sens contrariu se întîmplă ca ea să coincidă cu reprezentarea unui interior; în arhitectură, un patio, o mînăstire nu ne dau oare impresia, cînd sînt bine

calculate, a unui spaţiu asemănător cu cerul? În zilele noastre pînzele lui Waroquier şi Céria ne dau oarecum această impresie; totuşi tehnica lor este împrumutată din trecut.

Dimpotrivă, aceea a lui Braque şi Picasso este cu totul îndreptată spre viitor. Aceea a lui Picasso înscrie spaţiul în volute magice, operează prin vid; desprinsă de orice fidelitate faţă de obiect, ea dispune elementele realităţii comune urmînd o serie de planuri arbitrare dar întotdeauna etajate în aşa fel încît să dea iluzia unei lumi în care interesul se îndreaptă nu asupra lucrurilor, ci asupra intervalelor şi combinaţiilor lor; spaţiu complet cerebral (dar mai este şi altceva). Braque îţi dă un sentiment de plenitudine; spaţiul lui este dens ca pulpa unui fruct. Seamănă cu o forţă stăpînită şi acumulată de natură. Şi spectatorul se dă înapoi în faţa ei ca în faţa unei armate în mers.

Nu s-ar cuveni de asemenea să facem în fiecare epocă o deosebire între poezia şi eloc-

vența spațiului? Salvator Rosa este elocvent, Lorrain este poet; Courbet este elocvent, Odilon Redon, poet; Corot este poet și contemporanii lui de la Fontainbleau elocvenți. Oratorii profită cît se poate de o situație dată, dezvoltă în loc să sugereze; liricii ne emoționează prin stăpînirea lor și simțul pe care îl au despre disproporția omului cu natura. Oratorii au de asemenea acest simț, dar îl folosesc ca și cum omul n-ar fi decît un spectator, ca și cum n-ar fi angajat, *volens nolens*, într-un univers pe care nu poate înceta să-l iubească deși este copleșit de el. Din acest punct de vedere, cît de lirici sînt chinezii și cît de mult pare *concertul* lui Giorgione o amplificare alături de acea „jucătoare din Kin într-o grădină“ a lui Tcheou Fang!

Divorţul

Niciodată artele n-au înflorit cu mai multă vigoare decît în epoca noastră frămîntată şi niciodată opera de artă n-a fost mai discutată şi mai diferit apreciată de marele public. O situaţie ciudată este aceea a artiştilor universal celebri care nu sînt admişi de marea masă a acelora care ar trebui să-i admire. Văd în această situaţie aceeaşi cauză de ambele părţi. Din partea publicului neînţelegerea provine tocmai de la ceea ce vrea să „înţeleagă". Opera de artă însă nu trebuie să fie înţeleasă, ea trebuie

să fie gustată. Educaţia omului a devenit prea cerebrală şi i-a răpit bucuria de a trăi. Noi uităm că Poussin definea frumosul „o delectare", Poussin care era cel mai intelectual dintre toţi pictorii. Molière voia înainte de toate să „placă". Şi aşa mai departe. Obişnuim prea mult copilul să analizeze și nu destul să se bucure — căci există o ucenicie a plăcerii. Opera de artă nu ne propune un adevăr, ci un divertisment, de altminteri cel mai rafinat dintre toate. N-ar trebui să mergem la teatru pentru a auzi susținerea unor teze. Se citeşte mult prea mult, nu se priveşte destul. O tentativă ingenioasă a Expoziţiei din 1937, de pildă, pentru a apropia omul obişnuit de pictura contemporană, a mers împotriva ţintei sale: este foarte bine să se urmărească cu ajutorul inscripţiilor evoluţia lui Gauguin sau a lui Van Gogh, să se confrunte tablourile cu peisajele care le-au inspirat etc. Asta înseamnă însă a-l conduce pe spectator pe o pistă falsă. Îi va plăcea din ce în ce mai mult doar ceea ce este „explicat", ca

și viitorului ginere căruia i se expun, pentru a-l convinge, meritele miresei. Va admite poate atunci că Gauguin sau Van Gogh au realizat capodopere. Dacă ar veni însă un nou Gauguin, un nou Van Gogh, spectatorul n-ar fi mai lămurit în fața lor, din cauza lipsei de inițiere. Este absurd să vrei să elimini absurdul. Viața noastră cotidiană este făcută din elemente iraționale; de ce să nu recunoaștem că acest fapt provoacă bucuria noastră? Ajungem să admirăm doar ce este „clasat", sau, lucru și mai grav, ceea ce riscă să aibă o valoare comercială. Prea mulți admiratori ai picturii actuale sînt speculanți sau snobi, atunci cînd nu sînt puri intelectuali, pe scurt oameni care „știu". Știu că, din moment ce neînțelesii din 1880 erau artiști de valoare, trebuie să se întîmple la fel și cu aceștia care pot scandaliza astăzi, și că este mai elegant să susții contrariul a ceea ce susține mulțimea decît s-o urmezi. Ignoranții, ca și oamenii cultivați, cred că trebuie să „înțelegi": primii, mai sinceri, mărturisesc că nu înțeleg.

Trebuie oare atît de mult să înțelegi ca să guști griurile lui Braque, albastrurile lui Matisse, alburile lui Camoin? Trebuie doar să te lași dus, să te lași prins, și riști puțin, să te înșeli dacă te încrezi în senzații matu-rizate cu încetul sau în confruntări (cutare tablou pus alături de un altul îl anulează fără să fie nevoie de judecată). Cel mai interesant este faptul că mulți pictori contemporani (fără să vorbim de muzicieni) doresc în mod vizibil să ne amuze. Noi nu vrem însă, rezistăm, îi facem de rușine. Un tablou trebuie să ne învețe ceva. Dacă noi acceptăm plăcerea, acceptăm numai plăcerea prea deseori vulgară și înjositoare a radioului sau a cinematografului.

Dar nu este oare puțin și greșeala artiștilor? Începînd de la impresioniști, pictura a devenit mai mult ca niciodată „un lucru mental", și toate artele au mers pe același drum. Ca să spunem adevărul, n-a existat niciodată artă fără principii și reguli; dar începînd cu această epocă, și aceasta e marea noutate în comparație cu cele două sau trei

secole precedente, artistul n-a mai căutat să „ascundă“ aceste principii şi reguli. A dat pe faţă toate pregătirile lui; departe de a ne cruţa de priveliştea laboratorului său şi a eşafodajelor sale, le expune doar pe ele: este o sfidare îndelungată, răspunde neînţelegerii şi nu poate decît s-o accentueze. Deci, nu-i adevărat că preocuparea pentru rigoare ţine doar de temperament.

De ambele părţi, divorţul provine din acelaşi motiv: prea multă inteligenţă falsă şi o încordare inutilă. Nu avem nimic de învăţat de la artişti, ei nu au nimic să ne înveţe. Corot care muncea atît de mult ca să dea impresia naturalului (cei care nu muncesc dau impresia muncii) spunea cu o naivitate profundă: „Nu trebuie să cauţi, trebuie să aştepţi“.

Dispariţia omului

Natura este atît de frumoasă încît omul simte nevoia de a repeta peste tot imaginea ei; şi în primul rînd a lui proprie care ocupă în ochii săi o situaţie privilegiată. Aceasta în aşa măsură încît, în perioadele noastre clasice, omul este obsedat de om: îl ascultă doar pe el, îl exprimă doar pe el, ar putea chiar să-şi atribuie acest cuvînt al lui Socrate: „Copacii nu mă învaţă nimic, obiectul studiului meu se află în oraş“. Dacă frecventaţi concertele, dacă vizitaţi muzeele, n-o să auziţi, n-o să vedeţi decît ceea ce îi place

omului, ceea ce îi exaltă spiritul creator sau îi flatează sentimentele.

Această continuitate în reprezentarea omului nu dă naştere monotoniei pentru că are o varietate nesfîrşită. Chiar dacă portretele unei epoci se aseamănă între ele, epocile diferă atît de mult încît nimic nu pare să apropie o figură bizantină de un portret al lui La Tour. Dar, în fine, dacă nu întotdeauna omul, umanul este acela care îl interesează.

Se pune o întrebare: omul este însufeţit de dragoste pentru frumos sau de dragostea pentru sine? Noi spuneam: Natura este atît de frumoasă... Dar pentru că nu este vorba atît de natură cît de o anumită parte a acestei naturi, de un microcosm care este considerat că reflectă universul, nu-i oare pur şi simplu atitudinea lui Narcis? Omul ar fi prizonierul imaginii sale, ca acea femeie care nu trăieşte decît prin şi pentru privirea ce se îndreaptă spre ea. Toţi aceia care au iubit cu adevărat natura, indiferent că o confruntă cu Dumnezeu sau că o deosebesc de el, vor

fi totuşi de părerea lui Spinoza: existenţa substanţei nu ţine de esenţa omului; omul nu era necesar.

*

Deci omul a dispărut treptat din imaginile pe care le crease. Asta nu s-a făcut dintr-o dată, şi se pot arăta etapele acestei dispariţii. Întîi s-a arătat importanţa progresivă a obiectului în raport cu omul: este vorba de obiectul uzual, care îl serveşte încă pe om: pahare unde stau în apă trandafiri, coşuri pline cu sticle, animale care se joacă pe covor, ferestre deschise spre peisaje. Cu asta ne obişnuiesc olandezii. Sau, şi ei, cu spectacolele naturii, raportate însă mai mult sau mai puţin la un spectator uman. După cum casele erau *interioare*, peisajele sînt sau canale săpate de om, sau păşuni pe care pasc animale domestice, sau porturi pline de mărfuri. Peste tot, invizibil şi prezent, se află omul, ca donator.

Un pas mai departe, este peisajul pentru peisaj, cerul care te face să uiţi pămîntul,

oceanul cu furtunile sale, pămîntul fără locuitorii lui. Apoteoza acestei concepţii a peisajului în Occident este marcată de romantismul german. Trebuie citat un nume, acela al pictorului David Gaspar Friedrich, născut pe ţărmul Balticii, şi despre care David spunea: „Iată un om care a descoperit tragedia peisajului"! Natura îl absoarbe pe contemplatorul ei, nu mai este o oglindă care o reflectă. Cînd luna răsare, observată de personaje reprezentate din spate şi învăluite într-o uşoară ceaţă, cosmicul a înlocuit umanul. Dar şi acesta este un spectacol *natural*. În secolul al XX-lea, natura va fi dispărut, după om. Inutil să vorbim aici din nou despre arta abstractă, despre pictura nonfigurativă etc... Omul este dezorientat în faţă a ceea ce a creat el, caută să-şi regăsească *imaginea* şi n-o regăseşte în ceea ce a fost totuşi *opera* lui.

*

Se poate însă concepe o artă lipsită de orice referire la ceea ce poate fi atins, simţit, gustat, văzut etc...? Se pare că nu. Există

întotdeauna un punct de plecare de la lucrul văzut, simţit... şi există întotdeauna o rechemare. Pignon, întrebat fiind dacă părăsea orice contract cu natura, a răspuns:
„De loc. Consider, fără îndoială, că pictorul are altceva de făcut decît să copieze exact un obiect aşa cum îi apare în faţa ochilor, dar acest obiect este întotdeauna prezent. Înţeleg să-i păstreze şi originalitatea şi poezia. In schimb, consider că am dreptul să dau o imagine care îmi aparţine cu totul, să procedez prin aluzii, să retranscriu acest obiect, să-l stilizez, să-l deformez, dacă simt nevoia".
Estève exprimă o concepţie diferită: „Creaţia unui tablou este aceea a unui obiect nou". Pictorul nu mai reproduce nimic, creează; şi se lasă călăuzit de ceea ce este creat de el ca să meargă înainte. Viitorul este acela care comandă prezentul. Nu-i oare ceea ce Mallarmé, vorbind despre creaţia poemului, numea „rămăşiţele viitorului"? „S-a trasat o verticală? Restul vine inevitabil tributar acestei verticale, şi tabloul

pleacă într-o direcţie neprevăzută... Pentru mine un tablou care se naşte este o aventură care începe". „Lucrul" ia naştere sub mîna care întinde culorile, în loc să-i dicteze proprille sale contururi. Trebuie să apropiem asta de concepţia lui Picasso: „Nu ştiu dinainte ce voi pune pe pînză, tot așa cum nici nu hotărăsc dinainte culorile pe care le voi folosi. De fiecare dată cînd pictez un tablou, am senzația că mă arunc în gol". Dar Picasso subliniază partea de inconștiență a creației: „Pictorul pictează ca o nevoie urgentă de a se descărca de senzațiile și de viziunile sale"[1]. Pentru unii și chiar pentru alții abstracțiunea nu este ceva care să nu aibă legătură cu realitatea. Este ceva care se situează dincolo de realitate. Luxul decorului nu e un joc, o fantasmagorie, plecînd de la real este descoperirea unei lumi care i se adaugă și care în cele din urmă l-ar echivala.

În legătură cu asta, Jean Bazaine vorbește despre diferența care trebuie făcută între

[1] Citat de Zervos în *Cahier d'Arst.* (N. A.)

natură şi *realitate*. Natura, vom spune la rîndul nostru, este un haos care este comun nouă şi tuturor fiinţelor care au senzaţii; realitatea este decuparea pe care o operăm în natură şi care se schimbă după civilizaţie. Ceea ce numim „realitate“ este produsul unei abstracţiuni sau reflexul vieţii noastre interioare, uneori amîndouă.

Epocile în care fidelitatea faţă de real este cel mai mult manifestată sînt de asemenea cele în care abstracţiunea este cel mai bine ascunsă sub masca acestei fidelităţi. Şcoala clasică din secolul al XVII-lea departe de a avea ca model natura aşa cum o proclamă ea, are ca model un real idealizat. Dacă ar fi altfel, Poussin n-ar fi fost, de pildă, expus criticilor lui Philippe de Champaigne care, în legătură cu *Rebecca* celui dintîi, îi reproşează că n-a reprezentat cămilele pe care Scriptura le menţionează. La care Le Brun răspunde: „Domnul Poussin a îndepărtat obiectele ciudate care puteau să corupă ochiul spectatorului şi să-l distreze cu fleacuri“.

Ce am putea spune decît că obiectul lui Poussin n-a fost realul în sensul propriu al termenului, ci adevărul, sau mai curînd verosimilul ?

Gérard de Lairesse, care trăia la sfîrşitul secolului al XVII-lea, decretează că natura trebuie imitată, dar nu fără să fi copiat mai întîi lucrarea unui bun maestru; că nu trebuie imitat orice şi, în sfîrşit, că trebuie respectată verosimilitatea.

Este necesar de asemenea să ţinem cont de ceea ce *convine*: pentru a reprezenta pe Apollo învingătorul şarpelui Python, trebuie să se aleagă un peisaj sălbatic. Există reguli pentru tablouri şi, cum există patru feluri de tablouri: istorice, poetice, morale, alegorice, există şi patru feluri de reguli. Se vede rigoarea acestei estetici şi cît este ea de puţin „naturală".

Arta clasică procedează prin excluderi; în asta constă forţa ei. (Arta nomadă care nu reprezintă decît animalele, arta musulmană care nu înfăţişează decît decorul ni se par mai exclusive pentru că îl lasă pe om la o

parte.) Începînd cu Giotto, peisajul nu mai este considerat decît un decor, un fundal; doar la Veneţia se mai interesează italienii de acest lucru; şi asta durează pînă la David care scria: „Ar trebui să se elimine peisajul din ateliere". — Singurul mare peisagist în Franţa fiind Claude Lorrain.

Asta înseamnă că în însăşi epoca în care arta adopta maxima lui Boileau: „Numai adevărul este frumos", ea pretindea doar să reprezinte realitatea, ceea ce avea aceasta „adevărat" sau mai curînd „verosimil" („adevărul poate uneori să nu fie verosimil"), adică după o anumită categorie de ideal — ceea ce a subliniat Malraux cînd, în legătură cu cele spuse, în aparenţă scandaloase, de Pascal: „Ce nebunie să admiri obiecte ale căror modele nu le-ai admira!", scrie că nu este o eroare din partea lui Pascal, ci afirmarea unei estetici, şi că „aceasta cere mai puţin pictura obiectelor frumoase decît aceea a obiectelor închipuite, care, devenite reale, ar fi frumoase".

Se va spune însă oare că omul rămîne modelul şi arhetipul naturii în această concepţie clasică? Dacă ne gîndim nu mai sîntem la fel de siguri ca adineaori. Sau mai curînd este vorba de un om care ni se pare acum foarte abstract, şi asta chiar în figurile cele mai sensibile, în nudurile cele mai senzuale. Priviţi *Concertul cîmpenesc* de Giorgione, la Muzeul din Veneţia, spune H. Zaloscer; muzica a încetat, personajele nu mai ascultă, femeia înaltă, indiferentă, arhitectura trupului ei, tot ce numim uman este absent...

*

Dacă ne-am îndrepta privirea spre arta chineză şi japoneză, am găsi de data aceasta adevărate absenţe... Cei care au practicat aceste estetici au scos în evidenţă cît de mult ascultă, de pildă, pictorul chinez de un imperativ teluric în reprezentarea peisajului — el nu reprezintă accidentele suprafeţei, sugerează mişcările geologice, munca infrastructurii. Arta buchetelor în

Japonia este cu totul convenţională şi simbolică. În China, cu o mie de ani înainte de Ruysdael, reprezentarea peisajului este o manifestare pe care am numi-o religioasă: omul şi natura formează un singur tot, ca poeziile lui Goethe. Tchihiou exclamă: „Cînd sînt beat iau în mîini munţii şi norii". În timp ce la Vermeer imensitatea lumii este sugerată de hărţile geografice şi de planisfere, şi însuşi interiorul apartamentului seamănă cu cavitatea unei oglinzi care dă un racursiu surprinzător, pictorul chinez desfăşoară pe un rulou de mătase un peisaj fără orizont de unde omul este absent. Grecul Pygmalion dă viaţă unei statui după chipul lui, şi pentru a lua un mit corespunzător, pictorul Wang-wei, după ce a pictat o grotă, se identifică atît de mult cu ea încît dispare înlăuntrul ei; ea se deschide ca să-l absoarbă, în timp ce statuia lui Pygmalion se înalţă în faţa acestuia ca o creatură independentă. Asta ne-ar îndreptăţi să spunem că artistul chinez este mai aproape de realitate? Mai aproape de natură

poate, dar nu de „realitate", căci aceasta este doar o concepţie omenească — intrarea în stîncă este o invenţie de magician; după cum figurile bizantine presupun o iniţiere într-un mister.

*

Dacă omul dispare în epoca noastră din artă, aşa cum a dispărut în multe altele — şi epoca clasică nu era atît de favorabilă omului decît în limite strîmte — este o pagubă esenţială? Unii, care susţin pe bună dreptate că există o legătură profundă între artă şi civilizaţie, o cred. Este oare pentru civilizaţia noastră un semn de decadenţă şi de moarte? Se poate pretinde; în ceea ce ne priveşte, înclinăm spre altceva.

Mai întîi, artistul poate să facă altfel? Căci ne întrebăm întotdeauna ce trebuie făcut, dacă vrem sau nu s-o facem, nu ne întrebăm niciodată dacă se poate face. Fraţii Goncourt aveau dreptate: „Nu scriem cărţile pe care le vrem" — artistul contemporan ar putea spune şi el: Nu pictez ce vreau, nici

cum vreau. Este cu neputinţă să ne întoarcem la curentul epocii în care ne-am născut din întîmplare; tot ce ne stă în putinţă este să-l deviem în sensul temperamentului nostru, să imprimăm monedei comune care circulă pecetea sensibilităţii noastre. Pentru artist există o singură datorie: să-şi folosească la maximum posibilităţile. Bernard Dorival scrie în legătură cu epoca noastră: „Nu este o epocă de doctrine...". Cum să te împotriveşti? Este cu neputinţă să creezi fără iubire, şi iubirea este o favoare.

Toată lumea va recunoaşte în aceeaşi măsură că reprezentarea omului prin portret, aşa cum a fost urmărită în secolul trecut, este, exceptînd unele capodopere de netăgăduit, o acţiune dezastruoasă. Chipul omului a fost desfigurat de aceia care l-au reprodus. Şi fotografia a primit în acest caz o tristă moştenire. Să vrei să regăseşti omul într-o asemenea imagine înseamnă să confunzi antropomorfismul cu umanismul.

Înseamnă într-adevăr să te minţi pe tine însuţi decît să pretinzi să-ţi regăseşti trăsăturile în oglindă. Nici o literatură nu este

mai înşelătoare decît aceea a jurnalului intim. Ar fi inutil să dezvălui această iluzie, căci ea renaşte în fiecare zi, şi trebuie să repeţi în fiecare zi: nu, omul nu se cunoaşte privindu-se, realitatea lui este mai tainică. Mi se pare că artiştii care ne emoţionează cel mai mult prin umanitatea lor de-a lungul epocilor sînt aceia care au ştiut să păstreze măştile pe faţă, sau mai curînd care au ştiut să le inventeze. Interesul nostru e să-i credem pe cuvînt, să participăm la acestă semiînşelătorie care provoacă emoţia: măştile lui Goya, ale lui Rouault, măştile lui Watteau, ale lui Derain şi ale atîtor altora!

Farmecul măştii se află în mască, se află în acea distanţă imperceptibilă care o desparte de faţă şi care o salvează pe aceasta de cotidian (viaţa redusă la ea însăşi nu este decît o anecdotă).

Dacă trebuie să ne liniştim, să spunem că omul nu se poate împiedica să nu producă umanul. De-a curmezişul celor mai geometrice table de şah sau în jungla culorilor

pure se întrezăreşte ceea ce omul voia să ascundă sau considera deplasat să exprime. Fără îndoială, epoca noastră este profund ostilă acestui gen de imaginație atît de emoționant, care constă în a trasa repere pentru emoţii şi a compune astfel un itinerar sentimental: de-a lungul întregii Mediterane, ni se arată porturile unde a acostat Ulysse, în Palestina etapele vieții lui Christos, la Roma pe Via Appia urmele paşilor Sfîntului Petru. Aceste copilării își au măreția lor[1]. Cine ştie dacă partea divină care se află în om nu constă în această latură sublimă a copilăriei? Să lăsăm asta, aparține trecutului (un trecut care este poate și viitor). Pentru moment, mă plimb într-un univers unde „eu" n-am ecou. Înseamnă oare că acest univers îmi scapă în întregime? Poate că se întîmplă cu el ceea ce se întîmplă şi cu pădurile pe care le crezi ieşite din solul însuși pe cînd ele au fost plantate de navigatori cu specii de arbori exotici. Chiar acest pămînt pe care păşim şi care ni se pare

[1] Pot corespunde chiar unor realități. (N. A.)

străin de propria noastră natură, acest pămînt compact şi inexpresiv, nu este oare, cum scrie poetul arab[1], compus din rămăşițe ale vieţii vegetale şi din oseminte prefăcute în pulbere ale animalelor şi ale oamenilor. Umblă încet pe aceste fiinţe care dorm somnul lor de veci. Substanţa lor, în ciuda *desfigurării* ei, este analoagă cu a ta.

O reflecţie ciudată a lui Picasso mi se pare că rezolvă bine discuția dintre partizanii definiției lui Poussin şi aceia ai definiţiei lui Sérusier[2]:

„Nu există artă abstractă. Întotdeauna trebuie să se înceapă cu ceva. Apoi se poate înlătura orice aparenţă de realitate, nu mai este pericol, căci ideea obiectului şi-a lăsat urma de neşters".

„Urmă de neşters", iată un motiv de reverie. Robison întrevede o urmă de paşi pe jumă-

[1] Abul 'Ala Al Maári. (N. A.)

[2] Poussin: pictura este imitația făcută cu linii şi culori a tot ce se vede sub cer.

[3] Sérusier: un tablou este o suprafaţă plană acoperită de culori adunate într-o anumită ordine. (N. A.)

tate șterși pe nisip — știe că insula lui este locuită. Nimic din privilegiul omului nu este primejduit. Ne-am obișnuit doar prea mult cu trupurile bine conturate, cu figurile bine desenate. O creangă îndoită nu mai este suficient pentru a ne sugera părăsirea, nici o privire întoarsă înapoi pentru a însemna o aptitudine irevocabilă. Ne-am obișnuit să nu înțelegem decît ceea ce credem că putem lua. Și nu ne place decît ceea ce credem că este făcut să ne placă. Ce eroare! Democrit spunea: „Statuile care sînt armonioase și care ne invită prin frumusețea lor să le contemplăm n-au suflet". În mod diametral opus, obiectul neînsuflețit poate să ne fie fratern. Zidul însuși evocă prizonierul...

Dragostea pentru natură

Cum de se poate spune că arta a pierdut astăzi contactul cu natura ? El n-a fost niciodată atît de strîns. Dar nu mai este o artă antropomorfică, nu mai este o natură umanizată. Copacul sub care Tityr cîntă din fluier a cedat locul scoarţei, şi păstorii nu mai sînt decît nişte linii mişcătoare. Lirismul şi nostalgia nu sînt mai puţin puternice. Trebuie doar să aplecăm puţin mai mult urechea, să deschidem puţin mai mult ochii, să reconstituim pe retina noastră ceea ce

ar fi putut fi şi despre care putem să ne prefacem că avem în faţa noastră doar fragmentele.

De altminteri, acest „uman“ atît de glorificat inspiră el oare un ataşament trainic? Julien Sorel rezumă o experienţă milenară atunci cînd, în legătură cu Mathilde, exclamă: „Şi cînd te gîndeşti că am dorit cu atîta pasiune această intimitate desăvîrşită care astăzi mă lasă atît de rece!... De fapt, sînt mai fericit singur decît atunci cînd această fată atît de frumoasă împarte cu mine singurătatea“. În schimb, iubirea nu se poate exprima *prin obiect*? Tot de la Stendhal împrumut această frază pe care o scrie Sanseverina iubitului ei Fabrice, aflat în închisoarea din Ferrara: „Îmi petrec viaţa studiind marele zid de la răsărit, adică partea de lîngă Ferrara...“ Adeseori ceea ce emoţionează într-un spectacol nu este ceea ce exprimă el direct, ci direcţia pe care o indică. N-am fi crezut niciodată că un punct cardinal a putut să alimenteze o pasiune,

pasiune pe care o prezență ar fi de ajuns s-o stingă.

*

De altminteri, se poate opera un transfer de la persoană la lucru. La Kyoto, în vila unui general mort acum 500 de ani și care se numește Pavilionul de argint, se păstrează o grămadă de nisip alb pentru că războinicului îi plăcuse reflexul albăstrui sub luna plină.

*

Aceasta este ultima oglindire a sentimentelor. Și mai departe, pe calea deposedării, iată această grădină desenată la Kyoto de către un călugăr din secta Zen, pe la 1450: „Un mare dreptunghi de nisip curat, cuprins între zidurile vechi și striat de greblele preoților budiști. Pe această întindere strălucitoare plutesc cîteva roci fără vîrstă. Mai întîi crezi că sînt puse la întîmplare; apoi descoperi că sînt în mod miraculos aranjate... Grădina din Ryoanji este inuti-

litatea sublimă[1]". Dragostea pentru natură nu poate să fie mai mare decît atunci cînd este astfel pregătită.

În stadiul actual al civilizației noastre ne apropiem de Extremul Orient care face să se întîlnească doi poli, acela al naturii și acela al spiritului, în mod obișnuit opuși la noi. Chinezilor și japonezilor le place, așa cum facem noi acum, ceea ce în materia brută are aerul să prefigureze arta — ceea ce este *intențional* în materie.

Astăzi, cînd ne plimbăm pe drumuri și plaje ne face plăcere să adunăm pietricelele și galeții care par să fi fost șlefuiți de mare sau de eroziune în așa fel încît să însemne ceva. Această muncă nu trebuie însă să semene de loc cu ceea ce omul înțelege prin asta — înțelesul trebuie să fie acela pe care noi i-l atribuim pe nedrept. Pe scurt, este vorba de noțiunea cea mai confuză din lume. Vrem să avem de-a face cu ceea ce e brut, dar pretindem în același timp ca acest brut să fie în

[1] Robert Guillain: *Cei doi poli ai Japoniei noi.* (N. A.)

mod virtual rafinat. Piatra care se rostogoleşte sub paşi pe cărare nu ne interesează, a putut fi spartă de un cantonier, este călcată în picioare de oameni, putem merge pe ea în fiecare zi şi alţii au trecut înaintea noastră pe drum. În lipsa acelor pietre rătăcite pe drumurile săpate de puhoaie şi pe care nici o mînă nu le-a atins, avem nevoie de mineralul smuls din profunzimile mărilor sau vulcanilor, sau chiar din rocile primelor ere geologice. Atunci avem impresia lucrului neatins şi necesar. Nu este, ca pentru Vigny, „speranţa să ajungi tîrziu într-un loc sălbatic". Este mai curînd sentimentul de a pătrunde cu totul în zorile omenirii. Ne închipuim că ne întoarcem la origini... N-are importanţă dacă această imaginaţie este sau nu întemeiată, important aici nu este adevărul ce trebuie descoperit, ci realitatea ce trebuie creată.

*

Arta caută dimpotrivă să imite partea cea mai brută şi mai puţin intenţională din na-

tură. Cea mai mare suferință pe care o poate avea un artist astăzi este să i se spună că se recunoaşte ceva în ceea ce a crezut că inventează. El caută cu febrilitate tehnici, procedee, materiale care să-i permită să scape de ceea ce este voluntar și cugetat în creaţie. Bineînţeles, cantitatea de efort şi de cugetare este mult mai mare decît atunci cînd urmezi căile rutinei; dar ce importanţă are de vreme ce pe această cale nouă, mai anevoioasă, se poate obţine din întîmplare miracolul. Mai trebuie să folosească încă provocările. Asta este toată arta mediumului: să ştii să intri în transă și care transe pot să „producă".

*

Pe această cale chinezii şi japonezii sînt deopotrivă maeştri. Opera de artă nu este decît o operă naturală — dar cît rafinament în această „naturalizare" ! Ceea ce face să nu mai știi în ce domeniu te afli, într-atît este natura pentru ei „printr-o răsturnare ciudată, plină de obiecte de artă, şi arta plină de curiozităţi naturale. Astfel,

pămîntul pietros din grădinițele lor prețioase, ales cu multă grijă, pare lucrat de capriciul celor mai îndemînatice mîini, şi ceramica lor de gresie nu pare mai puţin a fi opera unui olar decît o concrețiune minunată, elaborată de foc şi de întîmplări subterane"[1]. Iată modelele noastre.

*

Atunci cînd filozofii contemporani vorbesc despre „raționamente antepredicative", înţeleg, în felul lor, să pătrundă printr-o fereastră care să nu fie fereastră, să descopere printr-o intuiție care n-are nevoie să fie pusă în formulă ceea ce nu poate fi pus la îndoială pentru că se impune înainte de orice intervenție. Dar ce greu este să nu intervii!

*

Culmea artificiului pentru noi acum este spaţiul aşa cum l-au înțeles artiştii clasici. În prefața la Catalogul celui de al XIII-lea Salon al *Realităților noi*, R. Fontené scoate în evidenţă toate obiecțiile care se pot face

[1] Focillon: *Viaţa formelor*, ed. 2, p. 71. (N. A.)

acestui fel de spaţiu. Mai întîi nu este coerent decît în aparenţă: perspectiva aeriană, perspectiva lineară, tonul local nu merg întotdeauna împreună. Oricum este un spaţiu limitat în care se caută diversitatea de planuri numeroase şi jocuri interferenţelor lor la suprafaţă. Spaţiul nou este nelimitat, de nemăsurat, nu mai prezintă o ierarhie, nici un punct privilegiat; este caracterizat prin nedeterminare şi permeabilitate. Indiferent dacă ansamblurile sînt „deschise" sau „închise", important este aspectul „mutaţiilor în suspensie", care recurg la imaginaţie ca să fie prelungite, este evocarea devenirii în locul fixării.

Sîntem oare în acest caz atît de îndepărtaţi de natură? Nu, avem echivalenţa. „Mierea, scrie Fontené, nu are nici formă, nici culoare de vegetale; dar are miros de floare..." Astăzi nu e necesar pentru o categorie de artişti să adauge polen mierii deja făcute. E vremea culesului... şi a unei coaceri..." Cuvîntul natură îşi pierde sensul dacă nu este polivalent ca resursele infinite ale spiritului puţin conştient de el însuşi.

Calendarul Poştelor

Epoca noastră face un mare efort pentru a pune la îndemîna tuturor artele, cu toate că se uită întotdeauna să se deschidă muzeele la orele cînd oamenii care au o meserie (şi cine nu are?) ar fi liberi şi ar putea să le viziteze. Epoca noastră are grijă să scoată la iveală capodoperele. Ea multiplică istoriile de artă, antologiile artistice, reproducerile operelor de care s-a vorbit cel mai mult. E oare un bine sau un rău? A pune astfel problema înseamnă deja o defăimare. Cum să nu aprobăm răspîndirea frumuseţii?

Cum să nu încurajăm cunoaşterea artelor?

Cu toate acestea avem dreptul, avem datoria să punem întrebarea. Este adevărat că reproducerea unui Van Gogh, de pildă, serveşte cauza lui Van Gogh şi, deci, a artei? Mă îndoiesc. Ea face cunoscut subiectul pe care l-a ales pictorul — *Autoportret cu urechea tăiată* — dar nu pictura. Înseamnă să reîncepem cu *Angelus*, pictura lui Millet, şi să înlocuim pseudosentimentul prin pseudoculoare. N-ar fi grav dacă eventualul cumpărător şi-ar da seama de interesul pur tehnic şi de loc aluziv al achiziţiei sale. Dar el crede că a cumpărat un obiect care posedă — oricît de puţin — un caracter artistic. În asta constă neînţelegerea.

Neînţelegerea este favorizată de personalităţi eminente. Ele au pretextul progresului: odinioară o carte exista într-un singur exemplar, manuscrisul care trebuia recopiat la nesfîrşit; astăzi oricare exemplar al unei cărţi are aceeaşi valoare ca oricare

altul — înţeleg aceasta din punctul de vedere al semnificaţiei. Păcat că nu se întîmplă la fel cu tablourile şi cu statuile. Procedeele tehnice cele mai perfecţionate nu vor schimba nimic. Ceea ce poate fi perfect reprodus nu merită osteneala să fie produs. Dar reproducerea este întotdeauna imperfectă. Se spune că artistul se înşală uneori; atunci reflecţia precedentă se aplică operei sale.

Un alt pretext este acela al filantropiei. Orice om are dreptul să se bucure de plăcerea superioară pe care o produce arta. Şi societatea are datoria să-l instruiască făcîndu-l să ştie ce este frumos mai curînd decît urît. La o parte cu calendarele Poştelor! Înainte cu tablourile lui Cézanne! Factorul mi-a dat un port al Marsiliei în culori foarte contrastante (albastrul cerului e plăcut la vedere); ar fi trebuit să-mi dea golful Estaque al fondatorului picturii contemporane? Mă consolez gîndindu-mă că acest calendar se dă drept ceea ce este,

şi că reproducerea s-ar da drept ceea ce nu este[1]. Agăţat la mine pe perete, tot ce-ar dovedi *Estaque* al lui Cézanne este că mi-am făcut studiile. Vizitatorii mei n-au nevoie s-o ştie; în orice caz nu ţin să strălucesc în ochii lor cu o strălucire falsă.

Acoperind zidurile şcolii cu reproduceri frumoase nu înseamnă nicidecum că prin asta contribui la educaţia artistică. Înseamnă că îndrumi copiii pe o pistă falsă, că-i determini să ia umbra drept pradă. Ei vor crede inutil să privească originalele din moment ce le vor avea în facsimile! Vor judeca inferioară opera care n-a avut onoarea să fie aleasă pentru reproducere, după cum se judecă neglijabili oamenii din trecut al căror nume nu figurează în micul Larousse. Ca să spunem totul, ei vor avea o garanţie şi o certitudine care îi vor îm-

[1] Nu se poate spune acelaşi lucru despre fotografie: artă care nu trece drept alta — nici despre copiile făcute de artişti care deseori au valoare chiar ele însele — atîţia pictori mari au făcut cópii! Priviţi-l pe Fantin-Latour. (N.A.)

piedica pentru totdeauna să încerce o adevărată emoţie.

E mai bine să ştii să ignori decît să crezi că ştii. Socrate a repetat-o toată viaţa. Dacă am conştiinţa ignoranţei mele, sînt capabil să fac un mic progres; dacă nu, sînt pierdut pentru artă (şi nici chiar capabil pentru instruire). Hotărît lucru, reproducerile sînt perlele culturii!

Părerea preconcepută și ansamblul

În *Lumina care se stinge* Kipling spune unui pictor celebru despre anumite pînze: „Există aici sentiment dar nu o părere preconcepută". Dacă ne gîndim bine la ceea ce reține atenția noastră la un artist — și chiar la orice om, la orice ființă vie — este spiritul lui de hotărîre care se întruchipează în conturul ființei sau operei sale ... Putem să-l criticăm, putem să detestăm arta lui, dar nu ne putem împiedica să ne referim la el. Mii de oameni care n-au văzut niciodată pînze de Picasso și nici chiar repro-

duceri folosesc acest nume ca nume comun. Este un Picasso, spun ei referitor la tot ce li se pare neobişnuit. Asta nu se explică doar prin publicitate. Înainte ca noua formă să fi fost creată, nu ne îndoiam că există un loc în lumea formelor ce trebuia ocupat. Deodată ne-am dat seama că ea umplea un gol.

Se va discuta dacă această creaţie era sau nu dorită. De fapt ea există şi, ca atare, are valoarea ei. Din acest punct de vedere monştrii nu au de ce să-i invidieze pe îngeri. La început existăm, apoi vedem. Este emoţionant să gîndim că atîtea fiinţe ne solicită, ne trag de mînecă, vrînd să apară. Natura n-a încetat niciodată să creeze prin noi.

Trebuie, deci, să existe pentru noi care rătăcim un prim punct fix, care este acesta: necesitatea existenţei unei opere pe care o constatăm. Bineînţeles nici un raţionament nu ne asigură de aceasta. Sînt lucruri care se impun, iată totul. Artistul însuşi este în căutarea nu numai a ceea ce îi place

să exprime, ci şi în a ceea ce i se impune. El caută cărei lumi îi aparţine părerea preconcepută cu care s-a născut. O găseşte în ziua cînd a găsit procedeul deosebit care îi permite să se exprime altfel decît ceilalţi.

Din nefericire această parţialitate, ca şi tehnica a cărei manifestare este, nu se poate dobîndi decît la capătul unui timp nelimitat. Cînd ea este dobîndită, spectatorul încearcă un sentiment de plenitudine. Nu există, aşadar, altă soluţie decît aceea de a recurge la o intuiţie.

*

Dar nu există oare o parţialitate falsă şi una adevărată? Există o prefăcătorie care înşală. Specificul artei moderne, al literaturii moderne, este să facă naturală această prefăcătorie, să împingă la exasperare; aşa cum specificul artelor clasice era să înlesnească imitaţia. Astăzi ieşi tot atît de uşor de pe calea indicată cum rămîneai altădată.

E uşor să fii original. Arta care a fost numită abstractă, în cele două etape, aceea a nonfigurativului şi aceea a informalului, a înmulţit ocaziile. Totuşi această artă este valabilă. În aparenţă nimic mai gratuit, nimic care să semene mai mult cu ceea ce era arta decorativă. O tapiserie, un mozaic, un paravan, iată ce s-a spus despre această artă nouă. Dar seriozitatea acestei noutăţi este că exprimă o sensibilitate cu mijloace care pînă acum păreau rezervate schematismului sau jocului.

Aici trucajul este mai greu de dezvăluit decît în arta figurativă, cu care ochii noştri sînt obişnuiţi. Vedem de îndată în aceasta ce este academic, şablonul, mîzgălitul. În arta abstractă însă academicul, şablonul, mîzgălitul abundă. Există pictori numiţi „înaintaţi" care se străduiesc să desfete şi care reuşesc. În toate epocile va exista întotdeauna o pictură mondenă. Există chiar o pictură mondenă a naivităţii.

Între doi pictori abstracţi, între doi realişti, între doi naivi, cum să-l recunoşti pe cel

autentic? E acela care a ales o cale pentru că nu putea face altfel sau acela care se preface? Presupun că amatorul inteligent n-are reguli dar că are totuşi o metodă: el face comparaţii plecînd de la artişti în care are încredere, vede apoi mai bine lacunele şi slăbiciunile eventuale ale celorlalţi, le dezvăluie plagiatele şi, în cele din urmă, are mai puţine şanse de a se înşela. Cu alte cuvinte, nimic nu înlocuieşte o îndelungată frecventare şi unele contacte personale; nimic nu înlocuieşte timpul pierdut cu o persoană sau un lucru pe care nu-ţi propui de la început să-l „judeci", nimic nu induce mai mult în eroare decît concursurile. Şi dacă raţionamentele colective sînt necesare, sînt de preferat pentru arte coteriile şi clanurile care cel puţin au meritul parţialităţii şi nu aspiră la universalitate. Este absurd să vrei să înlocuieşti raţionamentul personal cu tot ce are fragmentar şi nejustificabil printr-un aşa-zis raţionament al lui Dumnezeu: absurd şi nelegiuit.

Am învăţat cu admiraţie cum se alegeau profesorii colegiului *All Souls* la Cambridge. Rectorul colegiului care îi cunoaşte pe aspiranţii la titlu îi primeşte într-o zi în salonul lui şi le oferă un pahar de porto. Vorbeşte cu ei despre acel subiect inepuizabil pentru un englez: temperatura, care conduce pe nesimţite la alte subiecte, căci totul se înlănţuie. Şi iată cum te hotărăşti în mod temeinic a fi pentru sau contra, după exemplul marei naturi căreia îi datorăm atît de mult.

Trebuie judecat pe *ansambluri* (ansamblul operei, ansamblul uman), căci nimic nu există separat nici fără gradaţii[1].

[1] În limbajul secolului al XVII-lea Félibien exprimă această idee: „Puteţi observa că inteligenţa unui om abil care face un portret constă în a-l lucra în mod egal peste tot în acelaşi timp, pentru ca toate părţile să se nască deodată, imitînd astfel natura, care, după ce a dat prima formă trupului omenesc, a lucrat la fel în toate membrele pînă cînd şi-a perfecţionat opera“ (*Convorbiri*, VII). (N.A.)

Hazard și creație

„I-am redat hazardului, cel mai vechi zeu al lumii, demnitatea sa, scrie Nietzsche în *Așa grăit-a Zarathustra*. Dacă ar fi putut cunoaște orientarea pe care au luat-o artele după dispariția lui temporară, ar fi constatat triumful acestui zeu redevenit nou. Așa cum compoziția unei opere de artă aparținea altădată unei meditații de fiecare clipă, la fel astăzi ea se dă drept rezultanta unor împrejurări. E ușor de spus că artistul practică o politică de neintervenție. El face tot posibilul pentru ca în operă să nu apară

nimic care să lase să se creadă într-o intervenţie ascunsă, el vrea să se dezvinovăţească dinainte de reproşul care i s-ar putea face de a pune ordine undeva, și este dezolat dacă o serie de coincidenţe ia aspectul unei organizări. Nu este greşeala mea, va spune.

Cazul este acelaşi atît pentru muzică cît şi pentru artele grafice. Pierre Boulez i-a consacrat un studiu aprofundat — cine ar putea trata acest subiect mai bine decît el?[1]

El nu ţine la hazard cu orice preţ, la hazardul absolut ca atîţia alţii. El face deosebire între un hazard bun și hazardurile rele. Hazard rău este acela care nu exprimă decît o inadvertenţă voluntară în urma unei slăbiciuni nemărturisite — nu mai este artă, este contrariul ei. Hazard rău este acela care rezultă dintr-un automatism pur, atunci cînd căutăm să epuizăm combinaţiile şi cădem în fetişismul numărului, sau atunci

[1] N. N. R. F., noiembrie 1957. (N. A.)

cînd ne încredem într-o interpretare automatică care este arbitrară, ceea ce duce la alt fel de fetişism.

Şi totuşi e nevoie de hazard. Fără el nu există surpriză. Şi surpriza este necesară pentru a se evita plictiseala. Datorită arbitrarului compozitorului, unele „structuri" care ar rămîne „amorfe" dobîndesc un „caracter de necesitate trăită". Trebuie introdus hazardul în compoziţii, trebuie stăpînit, îmblînzit.

Pierre Boulez nu ascunde că acest lucru este dificil. Un filozof eclectic din secolul al XIX-lea spunea: „Nu se dă destulă importanţă îndoielii". Cum să dai importanţă hazardului? Cum să domini ceea ce este firesc să-ţi scape? Cum să accepţi să fii ales şi să păstrezi libertatea alegerii? S-ar părea că este o problemă teologică. Hazardul se substituie harului, care este gratuit ca acesta, şi pe care omul ar vrea să-l poată dobîndi prin meritele sale.

La această problemă autorul caută soluţii. Se cuvine să se dea libertate executantului?

Dar atunci ritmul se pierde, nivelul compoziţiei devine elementar. E preferabil să se organizeze „întîlniri" între diverse „reţele de probabilitate"? Oricum, notează Boulez, se oscilează între două feluri de hazard: cu cît se alege mai puţin cu atît este mai mult hazard în întîlnirea obiectelor: cu cît se alege mai mult, cu atît este mai mult hazard în subiectivitatea compozitorului. Soluţia ideală ar fi să integrăm hazardul în structuri, controlînd însă structurile printr-un „phrasé" general pentru a evita despărţirea şi a stabili o discontinuitate previzibilă şi prevăzută. Cu alte cuvinte trebuie să încercăm să împăcăm ceea ce este în aparenţă inconciliabil. Boulez dă ca model muzica hindusă care combină „formantul structural" cu improvizaţia; el speră să respecte desăvîrşirea operei occidentale, ciclul ei închis, adăugînd aici soarta operei orientale, desfăşurarea ei deschisă.

Astfel muzica serială nu s-ar lipsi de *Alegere* care este marea regulă a compoziţiei. Aceas-

tă alegere nu s-ar face ca altădată și reflecția s-ar contopi cu spontaneitatea în loc să se detașeze de ea.

*

În raportul tradițional al naturii și omului, raport ai cărui termeni își schimbă continuu locul și coeficientul, va fi de astă dată — pentru prima oară — o schimbare radicală. Unul din cei doi termeni, natura, va fi o necunoscută și tratată ca atare fără ca pe ascuns să se reușească reducerea ei la elemente cunoscute aparținînd naturii umane. Literatura — unul din curenții literaturii actuale — urmează această înclinație. Natură și hazard nu sînt sinonime, dar lucrul cel mai „natural" în natură este și cel mai neașteptat, deci cel mai scandalos. Alain Robbe-Grillet este unul dintre aceia care au redat lumii sălbăticia ei, și încercarea lui este lucidă[1]. Formula care îi servește drept călăuză este aceasta: „Lucrurile sînt lucruri, și omul nu este decît om". Să

[1] N. N. R.F., octombrie 1958. (N. A.)

remarcăm acest *nu* este *decît*. Autorul nu își interzice să pună în scenă oameni; refuză să admită ceea ce se numește o înțelegere dubioasă, o înțelegere a omului cu lucrurile, care presupune o solidaritate. El condamnă întrebuințarea metaforei care face dintr-o așa-zisă povestire obiectivă o confidență (inima pădurii, soarele nemilos, timpul capricios). Cu atît mai mult ar condamna întrebuințarea alegoriei care în evul mediu transforma animalele și copacii în tot atîtea puteri binefăcătoare sau răufăcătoare. „Omul privește lumea, și lumea nu-i restituie privirea ei." În felul acesta omul poate să scape de tentația de a-și justifica nenorocirea, de tragedie. O dată pentru totdeauna el constată că între lucruri și el nu există o înțelegere posibilă; și în loc să dramatizeze această situație, în loc să se complacă în această înțelegere dureroasă (cum a făcut Vigny), el întrerupe brusc. Va descrie interiorul obiectului său (deoarece interiorul obiectului este exteriorul său), se va mărgini la această descriere, nu va admite ca dis-

tanțele care îl despart de obiect să poată fi considerate ca sfîşieri. Refuzul oricărei complicități (aceştia sînt termenii lui Robbe-Grillet) va face inutilă recurgerea la tragedie. A nu te mai complace în suferință este prima condiție pentru a te vindeca. Dacă nimeni nu răspunde la chemarea noastră, chemînd și gemînd pierdem un timp pe care l-am putea întrebuința să ne restabilim, cel puțin să încercăm s-o facem.

Deci obiectul ar trebui să fie studiul nostru, obiectul însuşi, obiectul singur. Această încercare merită, fără îndoială, cea mai mare atenție. Prefer, spunea Goethe, un mic adevăr decît o mare înşelătorie. Singura încurcătură este să ştii dacă este uşor să desparți omul de ceea ce nu este el. Omul face parte din natură. Observația, atitudinea în care dorim să-l izolăm pentru binele lui, va fi în mod obligatoriu intențională. Chiar de la punctul de plecare se va face o alegere, se va lua o direcție. Imposibil să fie altfel. Ne întoarcem la problema

compoziției deoarece este problema alegerii.

*

Şi în pictură este aceeaşi problemă. Artistul îşi frămîntă mintea în timp ce spectatorul îşi închipuie că se lasă în voia soartei. Nenorocitul ar vrea într-adevăr să se lase condus de improvizație și să se încreadă în hazardul pur, fie obiectiv, fie subiectiv. Dar el simte că trebuie să conducă acest hazard, nu prea mult însă nici prea puțin, nici într-un sens, nici în altul. Autorii preceptelor lui Pierre Boulez şi principiilor lui Robbe-Grillet ar fi primii care ar recunoaşte că aplicarea este grea. Fără îndoială, s-a greșit mult cînd s-a spus împotriva lor că îşi propuneau să „dezumanizeze". Chiar dacă ar voi s-o facă n-ar putea. Mă întreb chiar dacă efortul lor eroic nu este o mărturie foarte semnificativă a unei voințe omenești. Există renunțări care nu sînt renunțări decît în aparență şi schimbări de front în realitate. Anticii nu făceau să intervină hazardul în artă decît ca un mijloc

deznădăjduit. Apelles picta un cal şi vrînd să reproducă spuma calului a dat greş în încercarea lui, astfel încît de furie a aruncat pe tablou buretele cu care obişnuia să-şi şteargă pensulele; dar contactul buretelui cu pînza a reprodus spuma calului. E ceea ce se numeşte un noroc nemeritat.

Artistul contemporan seamănă mai curînd cu şcolarul supus testului lui Rohrschach (faceţi o pată de cerneală şi pornind de la această pată desenaţi ce o să vreţi). Diferenţa faţă de şcolar este faptul că nu-i vorba numai de o dezvăluire a tendinţelor inconştiente, a caracterului profund; o creaţie este în vedere. Altă diferenţă, mai gravă: acela care propune testul şi acela care răspunde este una şi aceeaşi persoană. De aici o ambiguitate de la care nimeni nu se mai poate sustrage.

Scoica

Toţi aceia care s-au ocupat de istoria artei, sau au citit lucrări care se referă la ea, ştiu cum se proceda odinioară pentru prezentarea unui tablou. Te întrebi mai întîi care este subiectul? Ce motiv l-a inspirat pe pictor? Această întrebare putea da loc unor cercetări nesfîrşite în cursul cărora pictura propriu-zisă era pierdută din vedere. Dacă în cele din urmă se revenea, atunci se studia treptat compoziţia generală, distribuţia planurilor, atitudinile personajelor, apoi se trecea de la forme la culori şi de la acestea

la valori, dacă era cazul. Nimic mai logic: era echivalentul unei dizertații. Cultura literară, erudiția istorică erau cele mai bune auxiliare ale aceluia care se consacra acestui fel de exercițiu în care a excelat odinioară. Taine și chiar Fromentin, mai sensibil în aparență și în orice caz pictor. Criterille erau intelectuale. Mersul analizei era acela al rațiunii; criticul nu făcea decît să redescopere, parcurgînd același drum, calea urmată de artist. Acesta avea menirea să conceapă (sau concepea) o idee generală pe care o realiza în detaliu. El pleca de la bătălia de la Arbelles, în care s-a remarcat Alexandru, despărțind cele două trupe dușmane în așa fel încît să iasă în relief portretele șefilor și să se distingă în cea mai mare învălmășeală; peisajul era un decor așezat cu pricepere; culorile contrastau între ele, dar numai avînd ca scop final armonia. Desenul era primordial: indica planul. Restul era în plus. Pe scurt, se urma metoda inteligenței noastre cînd ea a primit oarecare instruire și care constă

în a merge de la ansamblu la particularităţi, scheletul precedînd mobilarea, arhitectul fiind înaintea antreprenorului şi acesta înaintea decoratorului.

Totul s-a schimbat. Nu ştiu dacă un profesor se mai plimbă, ca altădată, în sălile unui muzeu explicînd studenţilor felul în care este compus un tablou clasic. Este posibil. Asta ar fi aproape instructiv pentru un neofit, cu condiţia să nu creadă că „a înțelege" este sinonimul lui „a simți" (ceea ce cred toţi cei care fac studii).

După cum scrie Robert Fontenè (în prefaţa lui la catalogul celui de al XIV-lea Salon de *Realități noi*), astăzi „nu mai este forma (învăluitoarea) care prefigurează şi determină conţinutul (învăluitul), ci invers, forţele de împingere, tensiunile interne care, în felul unei cristalizări, fixează învelişul încetul cu încetul. Astfel, o ființă vie îşi construiește locuința sau îşi secretează scoica, n-are linişte pînă cînd, chiar dacă este de sticlă şi aluminium, şi comunicantă prin excelenţă, nu o face etanşă". În procesul ei,

creaţia va semăna deci cu dezvoltarea embrionului care este excentrică, şi de loc cu aceea a inteligenţei care este concentrică. Deci, nu se va mai putea vorbi despre o pînză decît dacă se adoptă acest punct de vedere intuitiv, care, după Bergson, ne face să simpatizăm viaţa, în timp ce inteligenţa se caracterizează prin lipsa de înţelegere a vieţii.

Fie! Dar pentru creatorul însuşi, pentru artist, ce prăpastie este aceea care se deschide în faţa lui! Este pur şi simplu condamnat să devină pe loc geniu. Rembrandt avea timpul să aştepte: el reprezenta o scară, un bătrîn, o slujnică, sau cîmpii cu o moară şi un cavaler — asta îi permitea să cîştige clipa fericită cînd, printr-o lovitură de graţie, nu mai era o scară, un bătrîn etc., ci un Rembrandt. Figuraţia astfel înţeleasă era un preludiu la transfigurare. Dar acum? Din primul moment trebuie să reiasă esenţialul. Cu alte cuvinte, trebuie să existe o *viziune*. Să devină vizionar, iată ambiţia pe care ar trebui s-o aibă pictorul contemporan, după Rimbaud şi Van Gogh. Nu este

mai greu să lucrezi după reguli prestabilite, este chiar mai uşor, oricît de puţin te-ar constrînge natura, este doar mult mai rar. În acest caz, steaua sub care te naşti e totul; şi scuzăm gustul acelora care fac moda pentru copii, analfabeţi şi nebuni: sîntem siguri că aceştia, cel puţin nu pot conta decît pe steaua lor. Ceilalţi ... Ei bine! Doamne, ceilalți discută, judecă şi folosesc inteligența ca să susţină că nu trebuie să se folosească de ea; în cele din urmă, nu ajung decît să creeze o operă discutabilă.

Cum să facem pentru a umple golul care se desfăşoară în fața noastră cînd sîntem obligați să recurgem la singurele noastre forțe și cînd înlăturăm ceea ce ne-ar putea veni de la obiect, de la calcul și de la tot ceea ce în mod tradițional servea ca sprijin? Putem scoate un strigăt, dar strigătul rămîne izolat, n-are sens decît dacă este o chemare; un şir de strigăte fără răspuns nu poate constitui o operă. Problema este deci aceasta: cum să umplem spațiul dintre ele?

Prin semne, prin gesturi? Nu este oare de temut că semnele şi gesturile nu fac decît să sublinieze neputinţa omului de a ieşi din el însuşi? Pentru ca o operă să trăiască trebuie să fie străbătută de un mare suflu, aerul să circule prin elementele care o constituie, ea să poată face concurenţă unui organism — cu alte cuvinte, are în mod esenţial nevoie de o structură.

Embrionul are o şansă pe care pînza n-o are: se dezvoltă conform unei structuri care este previzibilă cu toate că nu-i determinată. Dar pînza, după aruncarea sămînţei, nu începe să se înmulţească. De asemenea artistul este cufundat într-o încurcătură complet diferită de aceea pe care puteau s-o cunoască predecesorii săi: nu el este acela care conduce evoluţia operei sale, nici nu trebuie chiar, pentru nimic în lume, s-o conducă. Singura lui muncă, care este însă covîrşitoare, constă în a da o atenţie vie tendinţelor pe care ea le poate manifesta; atunci este obligat să le favorizeze. O astfel de sarcină cere oare să se răspîndească?

Atunci trebuie împinsă de partea care îi va conveni. Printre trăsăturile care s-au îmbulzit într-o primă ejaculare, care va deveni învingătoarea şi va antrena pe celelalte după ea sau le va face să dispară? La aceste întrebări neliniştitoare nu există alt răspuns decît acela aşteptat de la pată sau de la linie. Trebuie să aştepți, să vezi ce se întîmplă, să cîntăreşti şansele şi, ca să împrumutăm o metaforă de la medicină: să asculți. Da, să te apleci asupra pînzei reținîndu-ți respirația pentru a sesiza ritmul în scopul de a i te supune; să dezvălui planurile de delimitare pentru a te lăsa doborît de ele. Să surprinzi mişcările ascunse ale unui suflet pentru a le răspunde. Te mai poți consacra şi unor dezvoltări care ascund o realitate chinuitoare pentru artist. Scoica nu se va putea forma decît atunci cînd echilibrul interior, datorat echilibrului tensiunilor, va fi realizat, aşa cum cortul nu este montat decît atunci cînd toți țăruşii sînt înfipți şi fixați. Atunci, datorită plenitudinii sale interioare, opera se va întoarce asupra ei însăşi.

Marea problemă este deci aceasta: cum să se creeze fără a interveni în creația în mers? Ar trebui un Dumnezeu nepăsător, acela care dă cu tifla și apoi pleacă.

*

Există într-adevăr un mijloc de a evita dificultatea. Acela de a o suprima decretînd că arta nu mai trebuie să asculte de vechile criterii, că trebuie să le considere niște postulate de care trebuie să scape. Nimeni n-a mers mai departe pe această cale decît Mathieu în ultimul său manifest: *De la abstract la posibil.*

Dacă înlătur partea de punere în scenă istorică și filozofică, care nu înseamnă, la autor, o lipsă de cultură, ci credința, foarte firească în epoca noastră, mai curînd în necesitatea de a lovi puternic, decît în aceea de a atinge exact, citesc foarte clar că arta nouă trebuie să înlocuiască idealul de frumusețe cu exercițiul unei libertăți fără limite, premeditarea operei cu viteza de execuție, și căutarea unei semnificații cu aceea a concentrării într-o stare secun-

dară. Nu văd ceea ce se poate obiecta *a priori* la asemenea pretenţii. Principiile artei clasice au fost atît de mult combătute, încît e foarte firesc să se împingă pînă la capăt acţiunea de distrugere. Este chiar regretabil că unii oameni inteligenţi se cred obligaţi să caute pretexte pentru a discredita inteligenţa. Scuza lor este că acest mod de a gîndi este rentabil. Tot ce se îndepărtează de căile trasate în favoarea unui public important. Şi apoi, nu este oare adevărat că spiritul circulă unde vrea? Munca poate doar să formeze artiştii în genul lui *Pierre Grassou* al lui Balzac, care lua de la unul culoarea, de la altul desenul etc. Să nu reproşăm deci acest lucru unor inovatori. Este fals să spunem că reuşitele lor se datorează numai spontaneităţii, vitezei pure sau conştiinţei secundare. Ceea ce mă frapează, în orice caz, în tablourile lui Mathieu (şi spun asta ca o opinie foarte personală şi foarte demnă de încredere) este caracterul lor premeditat, grafismul loc calculat poate mai puţin decît la Pollock, totuşi

foarte puternic. A executa o pictură de 12 metri pe 4 în douăzeci de minute nu înseamnă că nu s-a gîndit timp îndelungat la ea înainte. Oare nu recunoaştem un stil, adică o personalitate, în ceea ce n-ar trebui să fie decît rezultanta unui mecanism orb? Recunoaştem foarte bine un Mathieu, un Pollock, un Tobey sau un Riopelle, aceia care prezintă o originalitate. Dacă am vrea, am putea întocmi catalogul formelor ce aparţin fiecăruia. Aceşti mari leneşi sînt nişte harnici muncitori, aceşti executanţi rapizi sînt nişte spirite lente. Cu atît mai bine! Această maturaţie care se manifestă într-un mod exploziv este forţa vechilor desenatori japonezi. Există de asemenea mii de anecdote chinezeşti despre aceasta (de pildă istoria crabului studiat timp de zece ani şi desenat la perfecţie într-un minut). Diferenţa: pentru acei pictori exista o referire la natură; şi, în plus, se lăudau cu ceea ce noi, astăzi, preferăm să ascundem. Cu toate acestea, în legătură cu limbajul pictural al lui Mathieu, Blaise Distel scrie

(în aceeaşi lucrare): „S-ar spune că o logică riguroasă a vegheat dezvoltarea internă a acestor semne". Ştefan Lupasco explică echilibrul acestui univers al semnelor prin „tensiunile lor antagonice". Mathieu însuşi scrie: „Nu se face pata pentru a face o pată, ci se face pata pentru că e nevoie de o anumită suprafaţă de culoare într-un anumit loc, şi că mijlocul cel mai direct este să se pună pensula pe pînză mai mult sau mai puţin violent (de unde împroşcăturile) fără să se fi delimitat în prealabil spaţiul pe care vrei să-l umpli cu o culoare". O *anumită* suprafaţă într-un *anumit* loc, asta înseamnă că viteza şi improvizaţia nu sînt singurele criterii valabile, asta înseamnă că nu este suficient să loveşti repede şi puternic şi să mergi înainte. Artistul rămîne acela care, înfruntînd absurdul şi incoerenţa şi expunîndu-se de bunăvoie la cele mai mari riscuri, impune ceva care seamănă cu un ordin. Acest ordin nu are aceleaşi caracteristici ca altădată; este un ordin în mişcare ale cărui trăsături însemnate se vor manifesta mai tîrziu.

CUPRINS